Dailės istorijos šaltiniai

Nuo seniausių laikų iki mūsų dienų

A.[ntologija]

VDA

Antologija skiriama humanitarinių specialybių studentams. Šios mokymo priemonės tikslas – pristatyti dailės istorijos rašytinius šaltinius, svarbiausias jų tipologines grupes. Kiekviena grupė trumpai aptarta skyriaus įvade ir iliustruojama šaltinių pavyzdžiais su originaliais lietuvių autorių komentarais. Komentarų visuma padeda suprasti, kas lemia teksto virtimą dailės istorijos šaltiniu, kaip dailės istorikų tikslai, koncepcijos ir metodai veikia šaltinių atranką bei skaitymo būdus.

Parenkant šaltinių pavyzdžius siekta pristatyti skirtingas epochas ir šalis, parodyti, kaip šaltinis priklauso nuo jo funkcijos, kultūrinės aplinkos, autoriaus individualybės bei intencijų ir kitų aplinkybių.

Mokymo tikslais parengtas leidinys pateikia tekstų, suartinančių jį su akademinės šaltiniotyros veikalais. Daug šaltinių specialiai antologijai išversta į lietuvių kalbą; skelbiama nemažai iki šiol nepublikuotų lituanistinių šaltinių. Šaltiniai ne tik komentuoti laikantis akademinių reikalavimų, bet komentaruose pateikta naujų, moksliniams tyrimams aktualių įžvalgų.

ISBN 978-609-447-040-0

Dailės istorijos šaltiniai
Nuo seniausių laikų iki mūsų dienų
Antologija
VDA

DAILĖS ISTORIJOS ŠALTINIAI

NUO SENIAUSIŲ LAIKŲ IKI MŪSŲ DIENŲ

ANTOLOGIJA

VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJA
DAILĖS ISTORIJOS IR TEORIJOS KATEDRA

Dailės istorijos šaltiniai

Nuo seniausių laikų iki mūsų dienų

ANTOLOGIJA

Sudarytoja
prof. dr. Giedrė Jankevičiūtė

Recenzentas
prof. dr. Paulius Subačius

Vilnius
2012

UDK 7(091)(075.8)
Da-101



Mokymo priemonės parengimas ir išleidimas finansuojamas iš ES projekto „VDA vizualiojo ir taikomojo meno bei dailėtyros 1-osios pakopos studijų programų atnaujinimas“ (kodas VP-2.2-ŠMM-07-K-01-116) lėšų

Mokymo priemonė humanitarinių specialybių studentams

Sudarė prof. dr. Giedrė Jankevičiūtė
Recenzavo prof. dr. Paulius Subačius

Įvadinius straipsnius ir komentarus parašė: doc. dr. Mantas Adomėnas, prof. dr. Aleksandra Aleksandravičiūtė, dr. Vytautas Ališauskas, doc. dr. Rasa Andriušytė-Žukienė, Justina Augustytė, dr. Lina Balaišytė, Karolina Bubnytė-Montvydienė, doc. dr. Rasa Butvilaitė, doc. dr. Linara Dovydaitytė, Julija Fomina, dr. Erika Grigoravičienė, doc. dr. Lolita Jablonskienė, Asta Jackutė, prof. dr. Giedrė Jankevičiūtė, dr. Rūta Janonienė, dr. Laima Laučkaitė-Surgailienė, prof. dr. Elona Lubytė, dr. Sigita Maslauskaitė, doc. dr. Giedrė Mickūnaitė, dr. Kristina Mitalaitė, doc. dr. Agnė Narušytė, dr. Aistė Paliušytė, Inesa Pavlovskaitė, Ramutė Rachlevičiūtė, doc. dr. Helmutas Šabasevičius, dr. Skaidra Trilupaitytė, doc. dr. Birutė Rūta Vitkauskienė

Vertė: Vytautas Ališauskas, Rasa Andriušytė-Žukienė, Lina Balaišytė, Jūratė Baronienė, Auksa Burnytė, Rasa Drazdauskienė, Antanas Gailius, Aušra Grigaravičiūtė, Erika Grigoravičienė, Giedrė Jankevičiūtė, Rūta Janonienė, Irena Katilienė, Laima Laučkaitė-Surgailienė, Jonas Malinauskas, Irena Miškinienė, Agnė Narušytė, Aistė Paliušytė, Inesa Pavlovskaitė, Aušra Simanavičiūtė, Vaidilė Stalioraitytė, Helmutas Šabasevičius, Mindaugas Strockis

Antologijoje pateiktus anksčiau skelbtus tekstus vertė: Antanas Dambrauskas, Vladas Drėma, Antanas Gailius, Rimantas Jasas, Česlovas Kavaliauskas, Antanas Rubšys, Jurgita Šiaučiūnaitė-Verbickienė, Rimas Šidlauskas, Kazys Uscila, Eduardas Viskanta

Redagavo: Rita Markulienė, Giedrė Olsevičiūtė
Konsultavo Gediminas Ramanauskas
Apipavidalino ir maketavo Gedas Čiuželis

ISBN 978-609-447-040-0

© Giedrė Jankevičiūtė, 2012
© Vilniaus dailės akademijos Dailės istorijos ir teorijos katedra, 2012
© Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2012

TURINYS

PRATARMĖ

Augant ir plėtojantis dailės istorijai Lietuvoje, padidėjo įvairių epochų dailės tyrinėtojų dėmesys rašytiniams šaltiniams. Tai paskatino nuodugniau supažindinti su šaltiniais dailės istorijos ir teorijos specialybės studentus. Dailės istorijos šaltinių ir istoriografijos kursas VDA dailės istorijos ir teorijos specialybės studentams buvo pradėtas skaityti 2007 metais. Dėstant susidūrus su metodinės medžiagos trūkumu, nutarta parengti studentams skirtą mokymo priemonę – rašytinių dailės istorijos šaltinių antologiją.

Antologija pristato vien rašytinius šaltinius. Atsiribota nuo kitų dailės istorijos tyrimams naudojamų šaltinių – pačių dailės kūrinių, jų reprodukcijų, dailininkų asmeninių daiktų, archeologinių radinių ir kt. – aptarimo.

Antologijos tikslas – parodyti, kokiuose rašytiniuose šaltiniuose galima aptikti informacijos apie dailę (kūrinius, jų autorius, užsakovus, vartotojus ir kt.) ir atskleisti tų šaltinių pobūdį bei įvairovę. Aprėpti visą šią įvairovę vienatomiame leidinyje neįmanoma, tad buvo išskirti ir aptarti tik labiausiai paplitę, pagrindiniai šaltinių tipai.

Antologijoje, pavyzdžiui, nėra poskyrio, skirto filosofijai ir estetikai. Šių tekstų atsisakyta, nes jų įtaka dailės kūrybai ir jos tyrimams dažnai netiesioginė ir apskritai apibūdinama gana sunkiai. Dėl techninių keblumų (būtų reikėję skelbti fizikinių, cheminių ir kt. tyrimų rezultatų lenteles, fotografijas, kitą medžiagą) nepateikta restauratorių ekspertizės pavyzdžių, nors restauratorių išvados suteikia dailės istorijai unikalių duomenų, leidžiančių koreguoti kūrinių datavimą, autorystę, ikonografiją ir kitas svarbias žinias. Asmens duomenų apsauga neleido pristatyti kai kurių dokumentų, pavyzdžiui, šiuolaikinių sutarčių, testamentų, suteikiančių įdomios ir vertingos informacijos dailės istorijai.

Pristatymui pasirinktas tipologinis principas. Tuo ši antologija skiriasi nuo kitų panašių leidinių, kurie dažniausiai remiasi chronologine arba problemine prieiga, kartais jų deriniu. Aptariami dažniausiai pasitaikantys, labiausiai paplitę rašytinių šaltinių tipai, suskirsčius juos į penkias dideles grupes: (1) dailėtyros tekstus, t. y. specialistų tekstus apie dailę, dailininkus bei dailės gyvenimą; (2) norminius ir programinius tekstus, t. y. pačių dailės kūrėjų tekstus, paaiškinančius kūrybos teoriją ir praktiką; (3) egotekstus – dailininkų ir dailės pasaulio žmonių arba jų artimųjų liudijimus apie kūrybą, dailės gyvenimą, kūrinių likimą ir kt.; (4) naratyvinius tekstus, arba kitaip sakant, nuoseklius įvairių rūšių pasakojimus apie dailę ir dailės gyvenimą; (5) dokumentus – faktinę informaciją teikiančius ir dažniausiai teisinę galią turinčius tekstus, naudingus dailės istorikui.

Kiekviena šaltinių grupė bei pogrupis trumpai apibūdinami skyrių ir poskyrių įvaduose, žinias apie juos praplečia ir patikslina pateikti pavyzdžiai bei jų komentarai.

Klasifikacijos principą lėmė siekis pristatyti kiek įmanoma platesnį rašytinių dailės istorijos šaltinių spektrą, o ne uždavinys pasiūlyti argumentuotą ir korektišką jų tipologizavimo schemą. Dėl to kai kurios tekstų grupės neturi griežto stabilių požymių rinkinio; atskirus pavyzdžius būtų galima perkelti iš vieno poskyrio ar net skyriaus į kitą: pavyzdžiui, Bychoveco kronika turi ir mito, ir kronikos bruožų, o krikščioniškosios literatūros tekstas – Viljamo Durandiečio *Apeigynas* – antologijoje pateikiamas kaip pavyzdžių knyga, nes siekta atkreipti skaitytojų dėmesį būtent į šį šaltinio aspektą, kartu parodant skirtingas to paties teksto skaitymo galimybes. Egotekstai antologijoje pristatomi kaip dailės šaltiniai, nors žanriniu požiūriu jiems identiški tekstai – laiškai, dienoraščiai, atsiminimai – gali kalbėti ir apie visiškai kitas žmogaus veiklos sritis.

Parenkant šaltinių pavyzdžius, pagal galimybes siekta pristatyti skirtingas epochas ir šalis, parodyti, kaip šaltinis priklauso nuo kultūrinės aplinkos, funkcijos, autoriaus individualybės ir kitų aplinkybių. Be abejo, stengtasi išlaikyti pusiausvyrą tarp lituanistinių ir nelituanistinių šaltinių. Vis dėlto šaltinių pobūdis, nevienoda jų istorinė svarba lėmė skyriuose atsiradusias disproporcijas.

Komentarų visuma padės suprasti, kas lemia teksto virtimą dailės istorijos šaltiniu, kaip dailės istorikų tikslai, koncepcijos ir metodai veikia šaltinių atranką bei skaitymo būdus.

Antologija iliustruoja, kad Naujoji dailės istorija, šaltinius pasitelkianti labai įvairiais tikslais, praplėtė ir dailės tyrimams naudojamų šaltinių įvairovę. Kol dailėtyra buvo susitelkusi į dailininko asmenybę, jo biografiją, kūrinių atribuciją bei interpretaciją, daugiausia gilintasi į dailininkų biografijas, pavyzdžių knygas, mokymo programas, praktinių patarimų užrašus, estetikos veikalus, bažnytinius tekstus ir grožinę literatūrą, padedančią paaiškinti nagrinėjamų kūrinių ikonografiją ir rekonstruoti dailininko gyvenimą. Nuo XX a. vidurio dailės kūrybai ir jos tyrimams vis daugiau įtakos pradėjo daryti socialinės teorijos ir sparčiai augantys socialiniai mokslai, dailėtyra susiliėtė su antropologija, etnologija, visuomenės istorija. Dailės istorikai plačiau pradėjo domėtis nedailės šaltiniais, naudoti jų teikiamą informaciją dailės ir dailės gyvenimo tyrimams. Išryškėjo teisinių šaltinių, finansinių dokumentų ir panašių tekstų reikšmė dailėtyrai. Vis labiau pradėta atsižvelgti ne tik į kūrėją, bet ir į vartotoją, ne vien į kūrybos, bet ir į dailės funkcionavimo procesus, dailės sklaidą, jos pristatymą visuomenei, taip pat saugojimą, pagaliau – pačios dailės recepcijos, jos suvokimo bei vartojimo pokyčius. Rengiant šią šaltinių antologiją kaip tik tai ir stengtasi parodyti, nepamirštant, kad santykis su šaltiniais – menotyros interesų ir metodų atspindys.

Šaltinių skaitymas kinta istoriškai, tad analizuojant šaltinį itin svarbu suvokti ir atskleisti jo atsiradimo, t. y. parašymo, aplinkybes. Juk vienas dalykas, kai aptinkame informaciją apie Viduramžių meistrą, kuris pats ruošia dažus (vadinasi, yra vargšas ir negali samdyti pameistrio), ir visai kas kita, kai skaitome tokią pačią informaciją apie šiuolaikinį dailininką (tokiu atveju ji sakytų, jog jis – ekscentrikas). Skiriasi ir šaltinių skaitymo strategijos. Viena – apsiriboti žiniomis, kurias tiesiogiai siūlo šaltinis, kita – traktuoti jį kaip epochos liudijimą ir siekti įkontekstinti pateiktą informaciją.

Antologijoje nuolat primenama viena pagrindinių šaltiniotyros taisyklių: kiekvieną šaltinį (išskyrus teisinę galią turinčius dokumentus, inventorius ir su tam tikromis išlygomis sutartis, sąskaitas bei oficialius raštus) būtina verifikuoti, pasitelkus kituose šaltiniuose užfiksuotus faktus, taip pat daiktinius ir vaizdinius įrodymus.

Kai kurie antologijoje pateikti tekstai primins taip pat visuotinai žinomą tiesą, kad adekvatus šaltinio perskaitymas neįmanomas be gebėjimo naudotis šaltinio kalba. Net jei vertimo kokybė puiki, sąvokų ir apibūdinimų niuansai verčiant dažnai pranyksta.

Kita vertus, dailės šaltinių vertimai padeda tikslinti ir turtina lietuviškąją dailės istorijos terminiją. Užsienio rašytinių šaltinių įvedimas į Lietuvos dailės istorijos apyvartą svarbus ne vien šiai disciplinai, bet ir bendrajai kultūrai ugdyti.

Akivaizdus antologijos aktualumas leido suvienyti nemenkas pajėgas. Greta VDA dėstytojų prof. dr. Aleksandros Aleksandravičiūtės, doc. dr. Rasos Butvilaitės, doc. dr. Lolitos Jablonskienės, prof. dr. Giedrės Jankevičiūtės, prof. dr. Elonos Lubytės, doc. dr. Giedrės Mickūnaitės, doc. dr. Agnės Narušytės, doc. dr. Helmuto Šabasevičiaus, doc. dr. Rūtos Vitkauskienės ir Dailėtyros instituto mokslo darbuotojos dr. Rūtos Janonienės, rengiant antologiją dalyvavo Kauno Vytauto Didžiojo universiteto docentės dr. Rasa Andriušytė-Žukienė ir dr. Linara Dovydaitytė bei Lietuvos kultūros tyrimų instituto mokslo darbuotojos dr. Lina Balaišytė, dr. Erika Grigoravičienė, dr. Laima Laučkaitė-Surgailienė, dr. Aistė Paliušytė ir dr. Skaidra Trilupaitytė. Altruistiškai į antologijos parengimo darbą įsitraukė filosofai ir kultūros istorikai doc. dr. Mantas Adomėnas ir dr. Vytautas Ališauskas, bažnytinio paveldo tyrinėtoja dr. Sigita Maslauskaitė ir medievistė dr. Kristina Mitalaitė. Įveikti dailės istorikui gana keblų uždavinį ir deramai pristatyti teisinius dokumentus padėjo šios srities specialistai Karolina Bubnytė-Montvydienė ir Gediminas Ramanauskas; už geranorišką pagalbą dėkojame ir advokatui Rolandui Valiūnui bei jo kolegei Jurgitai Semenauskienei. Parenkant skelbtinus šaltinių pavyzdžius talkino VDA dėstytoja dailėtyrininkė Ramutė Rachlevičiūtė. Ji taip pat kuravo VDA magistrantės Justinos Augustytės darbą, rengiant dailininkės Barboros Didžiokienės prisiminimų publikacijos komentarus. Prie antologijos sudarymo prisidėjo ir kiti VDA bakalaurai ir magistrantai: Julija Karavajeva padėjo rengti Marinetti futurizmo manifestą (2007 m. VDA Dailės istorijos ir teorijos pagrindinių studijų III kurso užduotis, vadovė Jankevičiūtė), Karolis Sabeckis parašė komentarą Van Gogho laiškų publikacijai (2011 m. VDA Dailės istorijos ir teorijos pagrindinių studijų II kurso užduotis, vadovė Jankevičiūtė), 2011 m. bakalauro studijas baigusi Inesa Pavlovskaitė parinko šiuolaikinio interviu ištrauką (Raimundo Malašausko pokalbis su Pratchaya Phintongu) ir parašė jos komentarą, Evelinos Bukauskaitės aptiktas dokumentas nušviečia tik iš paminėjimų šaltiniuose žinomo tapytojo Jokūbo Kazlausko biografiją (informacija skelbta 2010 m. apgintame magistro darbe *Žydų kilmės dailininkų įtaka XX a. I p. Lietuvos meninės kultūros modernėjimui*,

vadovė Jankevičiūtė), Asta Jackutė, remdamasi 2009 m. apgintu magistro studijų baigiamuoju darbu apie Algimanto Švėgždos dienoraščius (vadovė Rachlevičiūtė), parengė šio dailininko dienoraščio ištraukos publikaciją ir jos komentarus. Skyriaus apie katalogus, kaip dailės istorijos šaltinį, įvadą ir vieno šiame skyriuje pristatomų pavyzdžių – parodos *Melancholija* katalogo – komentarą parengė Lietuvos kultūros tyrimų instituto doktorantė Julija Fomina.

Atskiro paminėjimo nusipelno vertėjų indėlis. Daugeliui jų teko spręsti mokslinio pobūdžio užduotis: ne tik įveikti specialių žinių bei įgūdžių reikalaujančius tekstus, parašytus graikų ir lotynų, senosiomis italų, lenkų ir prancūzų kalbomis, bet taip pat rasti lietuviškus atitikmenis dailės terminams, kurie iki šiol tik išimtiniais atvejais pasitaikydavo mūsų menotyros žodyne. Ypatingą padėkos žodį už kūrybingą ir profesionalų bendradarbiavimą norėtųsi tarti Vytautui Ališauskui, Auksai Burnytei, Rasai Drazdauskienei, Antanui Gailiui, Aušrai Grigaravičiūtei, Jonui Malinauskui, Akvilei Melkūnaitei, Vaidilei Stalioraitytei ir Mindaugui Strockiui.

Antologijos recenzento, tekstologijos specialisto prof. dr. Pauliaus Subačiaus baigiamosios pastabos įtaigiai atskleidžia rašytinių šaltinių tyrimų reikšmę, parodo tekstologijos disciplinos svarbą, o įdėmiam skaitytojui atveria ir naujo, gilesnio, mąslesnio požiūrio į šaltinius galimybes.

Pratarmes įprasta užbaigti padėkomis, bet būtent padėkos šiuo atveju skatina atkreipti dėmesį į dar vieną antologijos ypatumą. Mokymo tikslais parengtoje knygoje nemažai tekstų, suartinančių leidinį su akademinės šaltiniotyros veikalais. Leidinyje skelbiama daug iki šiol nepublikuotų šaltinių. Šaltiniai ne tik komentuoti laikantis akademinių reikalavimų, bet komentaruose pateikta naujų, moksliniams tyrimams aktualių įžvalgų. Kai kurių šaltinių komentarai prilygsta savarankiškoms šaltiniotyros miniatiūroms. Be abejo, rinkinio autoriai tikisi, kad antologija prisidės plėtojant Lietuvoje dar labai jauną šaltiniotyros mokslą ir tobulinant lietuviškosios dailės istorijos terminiją.

GIEDRĖ JANKEVIČIŪTĖ

I SKYRIUS

Dailėtyros tekstai

Šiuolaikinė dailėtyra darosi vis labiau intertekstuali. Ankstesni dailėtyros tekstai čia ne tik padeda nustatyti nagrinėjamo klausimo ištirtumo lygmenį ir patenka į „istoriografijos“ apžvalgą kaip atspirties taškai polemika grindžiamiems naujiems svarstymams. Panašiai kaip šiuolaikinė dailė pasisavina (aproprijuoja) ir perdirba įvairių epochų ir medijų vaizdus, iš įvairiose realiose ir virtualiose saugyklose esančių duomenų mėgina sukurti naujas vizualias struktūras ar naracijas, taip ir dailėtyroje jau egzistuojančių tekstų, jų pamatinių teiginių bei įžvalgų atranka ir komponavimas tampa neatskiriama diskurso dalimi. Dailėtyros intertekstualumą (jis nūnai būdingas visiems humanitariniams mokslams), kaip ypatingą mokslo savižinos, savistabos požymį, derėtų skirti nuo vadinamojo kontekstinio tyrimo metodo, kai remiantis įvairiais šaltiniais aprašoma dailės kūrinių atsiradimo, sklaidos ir recepcijos visuomeninė kultūrinė aplinka. Intertekstualumas – savotiškas intersubjektyvumo atitikmuo ženklų plotmėje – nėra tiesiog tekstų referavimas (citavimas ar perfrazavimas), tai – empatiškas, pritariantis, neišvengiamas „pasisavinimas“, kai nebelieka griežtos skirties tarp referuojančio „metateksto“ ir naujo „originalaus“ teksto. Iš pirmo žvilgsnio atrodytų paradoksalu, bet intertekstualumo nuostata ar norma ir pagrindinė jos išraiškos sąlyga – informacijos prieinamumas – geriau už viską padeda išvengti neteisėto mokslo darbų nusirašinėjimo, kuris kaip tik grįstas įsivaizdavimu apie tyrimų originalumą.

Dailėtyrininkai, „intertekstualiai“ referuodami dailėtyros tekstus, nesvarbu kada parašytus, juos visuomet sudabartina, jų teiginius tarsi atgaivina. Tačiau dailės istorijos tekstai, atsižvelgiant į tyrimo užduotį, gali funkcionuoti ir kaip savame laike įstrigę dokumentai, žinių apie epochą šaltiniai. Tuomet jie praverčia ne tiek tolesnei juose nagrinėtų dailės kūrinių ar įvairiai konstruojamų jų visetų recepcijai

ir interpretacijai, kiek jų autorių moksliniams interesams, laikotarpio intelektinei ar visuomeninei aplinkai, taip pat – dailės istorijos raidai pažinti. Dailės kritika, savos epochos dailės gyvenimo metraštis, yra nepamainomas šaltinis stengiantis atkurti vieno ar kito laikotarpio dailės sistemos funkcionavimo ypatumus bei jos išorines (visuomenines, politines, kultūrines, ūkines, intelektines) sąlygas. Parodų, muziejų rinkinių, aukcionų katalogai – tai šaltinis ne tik kūrinių vizualiam kontekstui, bet ir dailės sklaidos bruožams tirti. Dailininkų biografijos – išskirtinis dailės istorijos žanras, žymintis jos pradžią ir įvairiai transformuotas gyvuojantis iki šiol, – suteikia būtinų pirminių žinių nagrinėjant dailę produkavimo aspektu, bet neblogiau gali pasitarnauti ir rašant dailės istorijos istoriją. Biografijos objektas visuomet tarsi išlieka tas pats – tai dailininko gyvenimas ir kūryba, tad lyginamoji jų pavydžių analizė ypač gerai atskleidžia metodologinių prieigų kaitą. Interviu su menininkais tampa labai svarbiu šaltiniu aprašant šiuolaikinį meną, nes padeda pažinti kūrybos procesą – neatskiriamą, kartais net svarbiausią kūrinio dalį, taip pat – menininko estetines pažiūras, kūrybos tikslus, siekius, meno sampratą. Be to, kalbinamas menininkas – ne tik kūrinių autorius, jis atstovauja tam tikrai visuomenės grupei, pasižyminčiai savitu mentalitetu, vertybinėmis nuostatomis, politinėmis pažiūromis, o jo pasisakymai apie praėjusį laiką gali būti interpretuojami kaip ir kiti šnekamosios istorijos tyrimai.

Dailėtyrininkas, susidurdamas su jau egzistuojančiu dailėtyros tekstu, tyrimo ir/ar interpretacijos pavydžiu, iš esmės turi dvi galimybes: toliau rašyti *kartu* su jo autoriumi ir teiginiais arba – rašyti *apie* tekstą, jį kritiškai nagrinėti. Pasirinkimą lemia ne tik darbo tikslas ir užduotis, bet ir pats šaltinis, kuris kartais pasirodo nelauktai gyvastingas.

ERIKA GRIGORAVIČIENĖ

DAILĖS ISTORIJA

Atskirų žinių apie dailę ir dailininkus sintetinimas prasidėjo XVIII a., nors jo užuomazgų būta jau XV–XVI amžiuje. Kaupti faktinius ir biografinius duomenis, kurie leistų pradėti rašyti sintetines atskirų dailės mokyklų, laikotarpių ir pan. apžvalgas, pradėta nuo Vasari laikų, tačiau tik Apšvietos epochos analitinis ir sisteminis požiūris, kūrybos morfologijos analizės pradmenys, aptinkami Anthony Ashley Cooperio (1671–1713), Luigi Lanzi (1732–1810) ir kt. veikaluose, sudarė sąlygas pasirodyti Naujųjų laikų dailės istorijos klasikiniam kūriniui – Johanno Joachimo Winckelmanno (1717–1768) veikalui *Antikos meno istorija* (*Geschichte der Kunst des Altertums*, 1763). Winkelmanno įtvirtintas chronologinis ir stilistinis dailės kūrinių analizavimo, klasifikavimo ir interpretavimo principas padėjo pagrindus akademinės dailės istorijos kanonui, kurį nuo XIX a. vidurio visaip klibino naujos rašymo apie dailę formos, pranokstančios pozityvistinių duomenų sankaupas ir įgyjančios laisvų eseistinio pobūdžio interpretacijų bruožų. Pagrindus naujiems dailės istorijos naratyvams klojo Lessingo (1729–1781) *Laokoonas, arba apie tapybos ir poezijos ribas* (*Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*, 1766), Goethes (1749–1832) esė *Apie vokiečių architektūrą* (*Von deutscher Baukunst*, 1772), jo bendraminčio, neogotikos teoretiko ir praktiko Sulpizo Boisserée (1783–1854) *Kelno katedros istorija* (*Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln*, 1823), išskirtiniu literatūriniu talentu apdovanotų anglų architektūros ir dailės žinovų Johno Ruskino (1819–1900) ir Walterio Paterio (1839–1894) tekstai, iš kurių galima paminėti kad ir Ruskino tritomį *Venecijos akmenys* (*The Stones of Venice*, 1851–1853) bei Paterio apybraižą *Renesanso istorijos studijos* (*Studies in the History of the Renaissance*, 1873). Visi šie autoriai rėmėsi kruopščiomis faktografinėmis studijomis, bet kreipė savo skaitytoją mąstyti apie architektūros ir

dailės stilių ypatumus bei transformacijas, dailės ir architektūros formų keliavimą ir maišymąsi, socialines dailės funkcijas, estetinių idealų kaitą ir panašias temas, plėtusias dailės istorijos tyrimų lauką, skatinusias ieškoti papildomų argumentų vis naujam, platesniam ir gilesniam dailės suvokimui bei interpretacijai.

Taigi dailės istorijos veikalai nuo XIX a. antrosios pusės tampa ne vien dailininkų biografijų ir atskirų mokyklų istorinės raidos šaltiniais, bet formuoja ir kritinį diskursą, viena vertus, teikdami žinių naujiems dailės tyrimams, kita vertus, provokuodami naujų faktinių duomenų, kartu ir naujų šaltinių, pagrindžiančių kitokią poziciją, naują požiūrį ir pan., paieškas.

Šiuolaikinė dailėtyra neapleido tradicinių biografinių ir stilistinių tyrimų, kuriems pasitelkia ankstesnius dailės istorijos veikalus, kataloguose sukauptą informaciją, egodokumentus ir visą kitą įmanomą rašytinę bei vaizdinę medžiagą. Vėlgi, atskaitos taškas šiems tyrimams retai būna anksčiau neskelbti šaltiniai: paprastai siekiama nustatyti temos ištirtumą, t. y. paieškos pradedamos nuo dailės istorijos darbų, kaip istoriografinio šaltinio, įvertinimo.

Dailės istorijos veikalus kaip šaltinį traktuoja ir dailės recepcijos tyrinėtojai. Pavyzdžiui, minėtieji Goethe's arba Boisserée darbai padeda pagrįsti masinį susižavėjimą Gotika, kuris XIX a. padarė milžinišką įtaką Vokietijos, Anglijos, Austrijos, Vengrijos ir net JAV meninei kultūrai. Tie patys veikalai analizuojami ir cituojami, ieškant nacionalizmo apraiškų ir jo įtakų humanistikos mokslams, atspindėjusiems ir formavusiems amžininkų pasaulėžiūrą, taip pat kreipusiems atitinkama linkme mokslo tyrimus, o kartais net padėjusiems versti mokslą ideologija. Mėginant išsiaiškinti tokius klausimus, dailės istorijos veikalai tampa niekuo nepakeičiamu šaltiniu.

Taigi dailės istorijos šaltiniu gali tapti bet kuris dailės istorijos veikalas. Šią funkciją, kaip matėme, jis atlieka keliais būdais: kaip faktų sankaupa, kaip savo epochos ir šalies intelektinės kultūros pavyzdys, kaip naujos metodologinės prieigos taikymo variantas ir kt. Ypač raiškiai dailės istorijos, kaip dailės istorijos šaltinio, taikymo spektrą atskleidžia nuo XX a. devintojo dešimtmečio įsitvirtinusi Naujoji dailės istorija (*New Art History*), ne tik įdiegusi ir išplėtojusi naujas problemines prieigas ir metodologijas, bet ir paskatinusi gilesnę pačios disciplinos savirefleksiją. Visa tai skatina iš naujo atsiversti XX a. dailės istorijos novatorių Abby Warburgo, Wilhelmo Pinderio, Meyerio Schapiro, Francisco Haskello ir daugelio kitų veikalus, studijuoti atskiras dailės istorijos mokyklas, pradedant Viena, baigiant Prinstonu. Be abejo, istoriografinių studijų objektas priklausys nuo siekiamų tikslų ir jų formuojamos perspektyvos. Neabejotina, kad krikščioniškosios dailės tyrimams XX a. viduryje esminės įtakos turėjo Émile'io Mâle'io, André Grabario, Jurgio Baltrušaičio ir kt. veikla, tad besirengiančiam žengti naują žingsnį šia linkme neišvengiamai teks atsigręžti į jų darbus ir įvertinti, į ką atsispiriama. Čia pristatomas Warburgo instituto aplinkos auklėtinis Otto Pächtas laikomas rankraštinių knygų ir jų iliuminacijų tyrimo klasiku, be kurio vargiai išsiverčia bent kiek didesnės apimties šios srities tyrimas. Kita vertus, Pächto darbai parašyti vis dar tikint moksliniu objektyvumu, būdingu humanistikos moksliškumo siekusiems XX a. vidurio akademikams. Hanso Beltingo vardas ir jo darbai siejami su vaizdo antropologijos, socialinės dailėtyros, vizualinės kultūros klausimais, kuriuos jis pagrindė teoriškai ir sprendė praktiškai. Šiandien Beltingas tebėra labai aktualus, jo idėjos diskutuojamos, kas liudytų, jog ilgainiui jo veikalai įgis šaltinio vertę ir liudys mūsų laikų meninės kultūros tyrimų kryptis. Beltingo dėmesys vaizdinijos pasauliui ir jo skelbta dailės istorijos mirtis, signalizavusi naujų metodinių prieigų būtinybę, sutapo su vaizdo diktato įsivyravimo vakarietiško pasaulio kasdienybėje suvokimu, šio suvokimo refleksijos poreikiu. Tad jo veikalus galime priskirti ne tik naujoms vaizdo ir vaizduotės ryšių interpretacijoms, bet ir vizualiosios kultūros raidos padariniams. Pagaliau Jonas Umbrasas, daugeliu Lietuvos XX a. dailės istorijos takų žengęs pirmas ir ilgokai keliavęs jais vienišas, ieškojo įžvalgių vedlių, kurie padėtų aptikti toliausiai vedantį kelią ir nenuklysti į akligatvius, pasidavus svaiginančiam faktų kaupimo azartui. Visi minėtieji autoriai naudojosi pirmtakų veikalais kaip dailės istorijos šaltiniais, o mums tokią prasmę įgijo ir jų pačių darbai.

Dailės istorijos veikalai yra savojo laiko ir vietos kultūrinės bei akademinės aplinkos produktas. Nors jų tyrimo objektai patys įvairiausi, juose keliamus klausimus ir intepretacijos būdus lemia vyraujantys mąstymo modeliai, vertybinės orientacijos, intelektualinės ir estetinės mados. Kaip ir kiti su dailės lauku susiję ar tyrėjo su juo susieti tekstai, dailės istorijos veikalas yra dailės šaltinis, jei jis interpretuojamas peržengus paties veikalo suformuotas ribas.

GIEDRĖ JANKEVIČIŪTĖ

Otto Pächt. Viduramžių miniatiūra

> **Versta iš:** Otto Pächt, *La miniatura medievale. Una introduzione*, Torino: Bollati Boringhieri, 1987, p. 9–17; originalus leidimas vokiečių k.: Otto Pächt, *Buchmalerei des Mittelalters. Eine Einführung*, München: Prestel-Verlag, 1984 (iš italų k. vertė Jonas Malinauskas, komentarus parengė Giedrė Jankevičiūtė)

Prieš daugelį metų, kai buvau studentas, iliuminuotų rankraščių arba miniatiūrų studijos apskritai laikytos kuklumo ženklu, nes reiškė akademinių ambicijų uždarymą antraeilėje dailės istorijos srityje. Kas į tai gilinosi, vadintas „specialistu“. Šitaip norėta pasakyti, kad tas asmuo yra ne ekspertas, bet ekscentrikas arba geriausiu atveju taikomosios dailės tyrinėtojas. Išimtis buvo tik Otono ir Karolio Didžiojo epochų iliuminuotų rankraščių tyrimas, nes jie buvo vienintelis tų šlovingų Viduramžių kultūros laikų tapybinis liudijimas.

Šiandien situacija geresnė. Iliuminuotų rankraščių studijos susilaukė daugiau dėmesio, o miniatiūra jau nebelaikoma kitų svarbesnių prarastų dailės formų vargše giminaite. Vis dėlto dar ir šiandien iliuminuotojo figūrai skiriamas tam tikra prasme antraeilis vaidmuo. Teoriškai miniatiūra jau pripažįstama kaip savita dailės forma, bet tradicinės dailės istorijos sritys ilgai ją laikė šešėlyje, neleisdamos sukurti savarankiško kritinio aparato. Esame per daug sąlygojami sienų tapybos ir tapybos ant lentų, kad galėtume teisingai interpretuoti iliuminuotus rankraščius.

Visa tai dar akivaizdžiau pastebime matydami, kokios miniatiūros reprodukuojamos dailės istorijos knygose. 1929 m. išėjusiame tome, gausiai iliustruoto dailės istorijos vadovėlio dalyje, vėlyvųjų Viduramžių iliuminuotoms knygoms skirtos 125 iliustracijos, kurių tik trys – inicialams[1]. Viena originaliausių Viduramžių meninio išradingumo apraiškų beveik nepristatyta, o renkantis reprodukcijas apsiribota vien tik figūratyvinių miniatiūrų turiniu. Be to, skirtumas tarp miniatiūros ir monumentaliosios dailės – ir tai ne tik formato klausimas – linkęs išnykti, kai – ir taip dažnai atsitinka – miniatiūros arba detalės tiek išdidinamos, kad nutapytas paviršius atrodo kaip atliktas kita tapybos technika. Dėl to neišvengiama, kad miniatiūros tebelaikomos sumažinta monumentaliosios dailės forma, nors, kaip žinia, terminas „miniatiūra“ kilęs ne nuo *diminuere* [lot. sumažinti], bet nuo *minium* – naudoto raudono pigmento.

Faktas, pats savaime skaudus, kad graikų monumentalioji tapyba beveik neišliko, leido klasikos kasinėtojams studijuoti taikomąją dailę, pavyzdžiui, vazų tapybą, be rizikos naudojant kriterijus, taikomus kitoms dailės rūšims. Archeologai puikiai suvokia skirtumą tarp vazų dekoro ir sienų tapybos, ir žino, kad vazų tapytojas, nors ir pasitelkdamas minimalų ornamentikos žodyną, visada stengėsi spręsti struktūrines problemas, keliamas konkrečios vazos formos. Iliuminuota knyga turi spręsti panašias problemas ir jos išeities taškas nėra puslapis, kaip paprastas pagrindas tapybos darbui, bet knygos visuma, kaip organizmas su savitai sukomponuota erdve.

Tiesa ta, kad, kitaip nei vazų tapyba, knyga nuo pat pradžių pasižymėjo dvigubu funkcinės struktūros ir dekoratyvinės formos santykiu. Greta formalių ir fizinių savybių, knygoje būta vidinių, dvasinių aspektų ar, kitaip tariant, santykio tarp simbolinių ir sutartinių ženklų ir jos intelektinio turinio – teksto. Šis santykis tarp to, kas fiziška, ir to, kas nefiziška, tarp formos ir turinio nėra vien racionalus, kaip santykis tarp teksto ir jo iliustracijos, bet pasižymi ir iracionaliais, magiškais bruožais. Tais laikais, kai knyga buvo visų pirma Knygų Knyga – Šventasis Raštas, – tikintysis, net ir analfabetas, be didesnių sunkumų galėjo suprasti gilų knygos ir meninės dekoracijos ryšį.

Šitaip palietėme aspektą, kuris mums padeda suprasti dekoruoto rankraščio ir miniatiūros estetinę reikšmę. Krikščioniškaisiais viduramžiais knyga nebuvo tik kasdienio vartojimo daiktas; ji buvo išganymo pažado liudijimas ir jos simbolinė vertė buvo ne menkesnė nei kryžiaus. Knygą gaubė šventumo aureolė, kaip patvirtina ir paties žodžio Biblija etimologija: *biblion* iš pradžių reiškė ritinio formos knygą, bet Viduramžiais šis terminas naudotas Šv. Raštui – knygai *par excellence*. Krikščionybė, priešingai nei kitos Antikos kultūros, buvo Knygos religija. Norint geriau suprasti šio fakto reikšmę, gana atsiminti vieną iš daugelio Nukryžiavimų, kuriuose mylimasis apaštalas, stovintis prie Kryžiaus didingiausią ir skausmingą Aukos valandą,

1 Turiu omenyje M. Hauttmann, *Die Kunst de frühen Mittelalters* (Berlin, 1929) iš serijos *Propyläen-Kunstheschichte*, t. 6.

pavaizduotas su Knyga rankoje[2]. Neįmanoma įsivaizduoti klasikinės scenos su Apolonu, kuris pavaizduotas šalia [aukščiausio] dievo rodytų papiruso ritinį su Homero himnu Apolonui. Krikščionybė neskyrė knygos kaip komunikacijos priemonės ir dieviškosios žinios skelbimo joje. Knyga buvo apčiuopiama išganymo forma: joje ne tik buvo Evangelijos tekstas, bet ji pati *buvo* Evangelija. Knygos sakralumas buvo dar labiau suvokiamas susietas su konkrečiu Evangelijos skelbimu. Evangelijų knygos, kurias misionieriai turėjo eidami apaštalauti ir atversti į krikščionybę barbarų ir pagonių tautas, pavyzdžiui, šv. Patriko, airių apaštalo, šv. Augustino Kenterberiečio, anglosaksų apaštalo, šv. Bonifaco, vokiečių apaštalo, buvo garbinamos kaip relikvijos ir kaip nacionalinio kulto objektai.

Taip pat žinome, kad viena tokių knygų, saugoma Anglijoje kaip *Augustino Kenterberiečio Evangelijų knyga*[3], laikyta ne Kenterberio bažnyčios bibliotekoje, o iki pat vėlyvųjų Viduramžių gulėjo ant altoriaus: ji priklausė bažnyčios sakraliniam inventoriui kaip relikvijorius arba kryžius. Ir su kitomis misionierių darbų auros gaubiamomis knygomis elgtasi kaip su relikvijomis. Jos laikytos prašmatniuose dėkluose, kurie yra seniausi Šiaurės šalių relikvijoriai. Apie *Durrowo Evangeliją*, pasak kolofono, priklausančią piktų [škotų protėviai, gyvenę iki X a.] apaštalui šv. Kolombanui, pasakojama, kad ji buvo saugoma šitokiame dėklo formos relikvijoriuje[4]. Vienas seniausių šios rūšies airiškųjų relikvijorių yra *Soiscél Molaisse* dėklas, kuriame laikoma VI a. airių misionieriaus šv. Molaisse Evangelijų knyga. Regionuose, kurie nepriklausė klasikos pasauliui, neturėjo literatūros tradicijos ir buvo pakrikštyti tik ankstyvaisiais Viduramžiais, – šalyse, kurių gyventojų dauguma buvo analfabetai, – knyga nuo pat pradžių buvo pažangesnio pasaulio ženklas. Dėl to Šiaurės kraštuose buvo daugiau stimulų ją meniškai dekoruoti negu Viduržemio jūros baseino šalyse, kur iliuminuota knyga niekada neturėjo tokio dominuojančio vaidmens.

2 Dar svarbesnis *Nukryžiavimas* iš *Šv. Liudviko psalmyno* (Paryžiaus Arsenalo biblioteka, ms 1186, f. 24r) – čia knygą laiko ne tik šv. Jonas, bet ir Marija.

3 Turimas omenyje VI a., t. y. šv. Augustino apaštališkos veiklos laikotarpio, itališkos kilmės kodeksas.

4 Airijos valdovas Flannas Mac Maelsechnaillas X a. pradžioje padirbino *Durrowo Evangelijai* dėklą, kuris dingo 1690 m. Dublino Švč. Trejybės kolegijos bibliotekoje.

Kadangi kalbama apie knygą, dėl kurios gimė tokia ypatinga dailės rūšis kaip miniatiūra, reikia tuojau pat patikslinti, kad pagrindą tam sukūrė vėlyvos Antikos epochoje atsiradusi nauja knygos forma. Turiu omenyje perėjimą nuo ritinio prie kodekso, t. y. iš atskirų to paties formato puslapių susidedančios knygos moderniąja prasme, kurios nereikia skaityti ištisai, knygos, kurią galima vartyti, o ne vynioti. Norėdami pavaizduoti šį perėjimą nuo ritinio prie kodekso, galime pasinaudoti bizantiškąja X a. miniatiūra, kartojančia IV a. pavyzdį ir vaizduojančia šv. Luką: evangelistas ant kelių pasidėjęs kodeksą perrašinėja ant pulpito išvyniotą ritinį. Tame pačiame rankraštyje pavaizduotas evangelistas šv. Jonas su kodeksu ant pulpito ir ritinių dėklais ant žemės. Yra taip pat daug atvaizdų, iliustruojančių, kaip tie ritiniai buvo naudojami. Pavyzdžiui, senovinėje V a. pr. Kr. steloje matome, kaip ritinys laikomas vienoje rankoje, o kita patraukia ir suvynioja perskaitytąją dalį.

Antikos pasaulyje rašymui dažniausiai naudotas papirusas: knyga buvo papiruso – nepatvarios medžiagos – ritinys. Kaip žinome, papirusai išliko tik Egipte, kur juos konservavo sausas klimatas. Kai III a. pr. Kr. graikakalbei Aleksandrijos žydų bendruomenei buvo pasiųstos žydų šventųjų tekstų kopijos, kad juos išverstų į graikų kalbą, originalai buvo užrašyti ant odos membranų, o vertimas, žinomas kaip Septuaginta, buvo atliktas ant papiruso ritinių. Tik išmokus plonai išdirbti rašymui naudotą gyvulių odą, papirusui atsirado rimtas konkurentas – pergamentas. Kol vyravo ritinio forma, papirusas buvo pranašesnis už pergamentą, nes buvo minkštesnis ir lengvesnis, tad reikėjo kitos inovacijos, kad pergamentas laimėtų prieš papirusą. Ir tai buvo kodekso – vartomos knygos gimimas. Iš pradžių tai buvo diptichu vadinama medžio lentelė, visa padengta vašku, kad būtų galima raižyti stiliumi [rašymo pagaliukas] užrašus ir pastabas teisme bei kitomis panašiomis aplinkybėmis. Pavyzdžiui, vadinamajame Probiano diptiche[5] abiejose sosto pusėse pavaizduotos mažosios figūros rašo ant tokių lentelių, o visos kitos figūros rankose laiko ritinius.

Nuo pat I a. Romoje buvo žinomos vartomos knygos (vadinamos *membranae*), turbūt mažo formato. Neseniai atrasta, kad krikščionių bendruomenės jau II a. linko naudoti popierinius kodeksus, pagamintus iš labai pigios medžiagos. Krikščioniško-

5 400 m. datuojamas diptichas – slanktais sujungti dramblio kaulo reljefai, atlikę viršelio funkciją; Berlyno Valstybinė biblioteka. – *G. J.*

ji literatūra pasirodydavo nedaug kainuojančiais neišvaizdžiais leidiniais, tinkančiais slaptai žemų visuomenės sluoksnių sektai, tuo tarpu klasikinė pagoniškoji literatūra tebebuvo leidžiama tradicine ritinio forma. Netgi atrodo, kad iki krikščionybės tapimo valstybine religija krikščionys naudojo kodekso formą kaip protestą prieš pagonių ir žydų ritinio tradiciją ir prieš Torą[6]. Konstantino laikais krikščionybei tampant valstybine religija kodekso naudojimas virto norma visoms literatūros rūšims. IV a. Antikos ir krikščionių literatūros perėjimas nuo papiruso ritinio prie pergamento kodekso iš esmės jau buvo įvykęs: šis reiškinys turėjo didžiulę reikšmę Antikos palikimo išsaugojimui ir vėlesnei intelektinio gyvenimo raidai Europoje. Svarbiausias dalykas buvo patvarumas. Papiruso ritinio gyvenimo trukmė buvo ribota: stebuklu laikyta, jei papiruso knyga ištverdavo 200 metų. Jei nebūtų pereita prie pergamento kodekso, Antikos literatūra būtų turėjusi daug mažiau šansų išlikti. Tiltas tarp praeities ir ateities būtų drastiškai susiaurėjęs ir iš vienos kartos į kitą būtų perduoti tik tekstai, nepriklausantys nuo skonių ir madų kaitos: būtų išsaugota tik tai, kas nuolatos perleidžiama, kitaip tariant, poantikinėje epochoje praktiškai tik Biblija. Kodekso pergalė prieš ritinį reiškė Antikos kultūros išsaugojimą vėlesnėms kartoms.

Savaime suprantama, Antikos kultūrinės tradicijos saugojimas buvo labai selektyvus. Iš ritinio į kodeksą migravo ir šitaip sugebėjo išlikti tik tai, kas IV ir V a. atrodė vertinga ir aktualu. Tokiais atrankos kriterijais buvo sprendžiama, kurie autoriai ir kokie kūriniai turėjo būti išsaugoti originalo kalba, o kurių pakako žinoti tik vardą, kokią nors citatą arba knygos pavadinimą. Nuo epochos skonių gerąja ir blogąja prasme priklausė moderniosios kultūros akiračiai. Kaip žinoma, tai nebuvo vienintelis filtras, per kurį turėjo pereiti Antikos tradicija. Stichinės nelaimės, Antikos civilizacijos Viduržemio jūros šalyse saulėlydis arba, tiksliau tariant, žlugimas, jos politinis nuosmukis ir islamo antplūdis sukėlė rimtą grėsmę vėlyvosios Antikos laikais sukurtoms ir perrašytoms knygoms. Pirmoji ankstyvojo, Karolio Didžiojo laikų europinio Renesanso užduotis ir buvo milžiniškos apimties perrašinėjimo darbu išsaugoti visa tai, kas išlikę iš Antikos laikų. Tačiau, suprantama, buvo labai nuskurdę šaltiniai, iš kurių semtasi žinių apie Antikos literatūrą. Karolio Didžiojo laikų

6 Seniausią išlikusį ir iki šiol naudojamą tokio tipo ritinį saugo Nabluso samariečiai Palestinoje (reprodukciją žr. *Bibel-Lexikon*, sudaryt. H. Haag, Einsiedeln, 1951, il. VII).

Renesanso židiniai sutapo su romėniškosios Galijos regionais, ir vienuolynų skriptorijai, kuriems buvo patikėtas perrašinėjimo darbas, galėjo disponuoti tik tekstais, saugomais Galijos bibliotekose, nors retais atvejais jau ir tais laikais buvo galimybė skolintis iš kitų šalių. Prie objektyvių geografinių apribojimų prisidėjo ir kitas ribojantis veiksnys: kriterijai, kuriais vadovautasi atrenkant tekstus perrašinėjimui, priklausė nuo naujo vienuolynų intelektualų sluoksnio interesų ir skonio. Karolio Didžiojo dvare atliekamas kopijavimo darbas, kuriuo siekta patenkinti plataus masto dvasinius ir kultūrinius interesus, taip pat sukurti didelę pasaulietišką biblioteką, buvo išimtis. Tokio profaninio indėlio į Antikos kultūros išsaugojimą pavyzdys yra Petro Arkidiakono *Liber de diversis quaestiunculis*. Tituliniame puslapyje didžiosiomis raidėmis, kurios tuo metu laikytos klasikos raidėmis *par excellence*, buvo parašyta, kad Karolis Didysis asmeniškai įsakė perrašyti šią knygą: „Incipit liber de diversis quaestiunculis cum responsionibus suis quem iussit dom[i]nus rex Carolus transcribere“ [Prasideda knyga apie įvairius klausimėlius su atsakymais į juos, tą knygą valdovas karalius Karolis įsakė perrašyti].

Nuo knygos dekoravimo ir formos nė nepastebėję perėjome prie jos turinio; dabar reikėtų grįžti prie mūsų pradinės temos. Norint suvokti iliuminacijų kilmę, būtina suprasti, koks svarbus buvo ankstyvasis perrašinėjimo procesas iš ritinio į kodeksą vėlyvosios Antikos laikais. Kopijavimo metu tekstų turinys likdavo nepakitęs, o galimi skirtingi variantai atsirasdavo tik dėl kopijuotojų įveltų klaidų. O ką sakyti apie grafinę formą ir apie dekoracijas bei iliustracijas, jei tokių būta? Reikėjo jas reprodukuoti, kopijuoti? Buvo įmanoma jas išsaugoti nepakeistas? Vien užduodami šiuos klausimus suvokiame, kiek daug problemų sukėlė ši techninė-praktinė revoliucija.

KOMENTARAS

Šaltinio publikaciją siūloma vertinti kaip įtakingo dailės istorijos teksto fragmento pavyzdį ir nuorodą į posūkį dailės istorijos tyrimuose liudijantį veikalą. Šis požiūris leido vadovautis praktiniais sumetimais (šaltinio prieinamumu) ir versti tekstą ne iš vokiško originalo, bet iš itališko vertimo, kuris redaguojant buvo sulygintas su vokišku tekstu. Pristatant monografijos ištrauką dėl techninių kliūčių teko atsisakyti iliustracijų, kurios pagilintų ir praturtintų teksto supratimą. Vis dėlto ištrauka perteikia viso veikalo temą, turinį, argumentavimo būdą, ir svarbiausia – at-

skleidžia jo inovatyvumą. Vertimui pasirinktas įžangos fragmentas, kuriame aptarti tyrimui svarbūs knygos istorijos ypatumai, atskleista miniatiūrų vertė, įdomumas, galimi tyrimo keliai ir būdai – t. y., argumentuotai apgintas iki tol marginalizuotas objektas.

Otto Pächtas (1902–1988) – žydų kilmės austrų dailės istorikas, priskiriamas antrajai arba Naujajai Vienos mokyklai. Kartu su Hansu Sedlmayriu (1896–1984) laikomas šios mokyklos teoretiku. Ypač daug dėmesio skyrė ikonografijos studijoms, domėjosi visuomenės gyvenimo ir dailės santykiu. 1925 m. Vienoje apgynė doktoratą apie Viduramžių tapybą, 1932 m. Heidelbergo universitete – habilitacinį darbą apie XV a. Tirolio dailininką Michaelį Pacherį (1435–1498). 1933 m. dėl nacių rasinių įstatymų netekęs teisės dėstyti Vokietijoje grįžo į Vieną. Prieš pat Austrijos anšliusą priėmė Airijos nacionalinės galerijos kvietimą ir išvyko į Londoną. 1937–1941 m. dirbo mokslinį darbą Warburgo institute. Nuo 1941 m. pradėjo kataloguoti Oksfordo Bodleano bibliotekos (antroji pagal senumą viešoji biblioteka, įsteigta 1602 m.; pavadinta pagal steigėjo sero Thomas'o Bodley pavardę) rankraščius. Nuo 1945 m. dėstė Viduramžių dailės istoriją Oksforde, 1956 m. pakviestas į Prinstono universiteto Priešakinių tyrimų institutą (*Institute for Advanced Study*); skaitė paskaitas Niujorko universitete ir Oksforde. 1963 m. Otto Demuso (1902–1990) kvietimu grįžo į Vieną. 1963–1972 m. vadovavo Vienos universiteto Dailės istorijos institutui, nuo 1969 m. – taip pat Austrijos nacionalinės bibliotekos iliuminuotų rankraščių katalogo skyriui.

Pächtas ypač nusipelnė Viduramžių knygų iliuminacijų tyrimams. Be pristatomos knygos, jis 1960 m. su Charlesu Reginaldu Dodwellu (1922–1994) ir Francisu Wormaldu (1904–1972) išleido studiją apie XII a. iliuminuotą anglų rankraštinę knygą – *Šv. Albano abatijos psalmyną* (*St. Albans Psalter*), 1966–1973 m. su Jonathanu J. G. Alexanderiu – tritomį *Illuminated Manuscripts in the Bodlean Library, Oxford*, o nuo 1966 m., remdamasis nauja, savo pasiūlyta metodika tęsė Austrijos nacionalinės bibliotekos iliuminuotų rankraščių katalogą, kurio sudarymas buvo nutrūkęs Antrojo pasaulinio karo metais[7].

7 Pirmasis serijos leidinys pasirodė 1974 m.: O. Pächt, D. Thoss, Französische Schule I (*Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek*, t. 1, sudaryt. O. Pächt), Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-

Pächto susidomėjimą miniatiūra, apskritai knygos menu paskatino Vienos universiteto aplinka. Miniatiūrą tyrė Pächto vyresnieji kolegos Franzas Wickhoffas (1853–1909) ir Aloisas Rieglis (1858–1905). Pastarojo įtaka Pächto pažiūrų formavimuisi itin didelė. Rieglio studijos apie stilių (*Stilfragen*, 1893) ir Romos vėlyvosios imperijos dailiuosius amatus (*Spätrömische Kunstindustrie*, 1901) liudija apie dėmesį dailės „mažosioms formoms"; kitas Rieglio profesionalaus susidomėjimo objektas – vadinamosios dailės „nuosmukio" epochos: vėlyvoji Antika, Barokas. Taigi Pächtas formavosi aplinkoje, aštriai kvestionavusioje dailės rūšių ir stilinių formų hierarchiją. Miniatiūra jį domino ne tik kaip tapybos giminaitė, t. y. mažo formato figūrinė kompozicija, bet ir kaip struktūrinis knygos elementas, kurio formą lemia ne tik imanentinės dailės raidos aplinkybės, bet ir knygos sandara, funkcija, pagaliau pati epochos kultūra. Šitaip, pasak Pächto, pasirodžius kišeninio formato Biblijos leidimui Paryžiaus universitete XIII a., tikrąja to žodžio prasme gimė miniatiūrų stilius, bendraamžis su katedrų skulptūrų monumentaliu stiliumi; taigi miniatiūroje Gotika pasireiškė praėjus vos šimtui metų nuo šio stiliaus architektūros atsiradimo.

Pächtas tyrė ne tik figūrines kompozicijas, bet ir kitus knygos dekoro elementus: puslapio ornamentinius aprėminimus, šriftą, inicialines raides, jų formą ir raidą. Dailės kūrinį jis suvokė kaip daiktą, kurio pavidalą lemia santykiai su kitais tos epochos daiktais, tad rašė ne tik apie miniatiūros santykius su tapyba, bet ir apie iliuminacijų sąsajas su pačia kodekso forma, kitais jo elementais. Jis nesilaikė chronologinio dėstymo, neskirstė mokyklų; analizavo ritinio ir kodekso ypatumus, siekdamas atskleisti, kaip daikto, t. y. knygos, forma bei vartojimas veikė dekorą. Įsidėmėtinas itin nuoseklus, sisteminis Pächto požiūris į tyrimų objektą. Jis pirmiausia pasiūlo hipotezę ir pateikia argumentus, tarsi leisdamas skaitytojui pačiam pasidaryti išvadas. Jo tikslas – padėti kitiems pamatyti kūrinį, neprimetant savo matymo, jo neabsoliutinant. Kitaip sakant, Pächtas siekia suteikti savo skaitytojams tyrėjo instrumentą. Šio siekio reikšmę patvirtintų ir plačiai žinoma jo knyga *Metodiniai dailės istorijos praktikos principai*, kurios vertimą į lietuvių kalbą 2003 m. išleido leidykla *Aidai*.

historische Klasse, Denkschriften 118, Wien, 1974.

Pristatomoji Pächto monografija apie Viduramžių miniatiūrą – erudito ir žinovo veikalas, apibendrinantis ilgamečių studijų rezultatus. Jis atskleidžia, kaip miniatiūra, gimusi vėlyvosios Antikos vaizdinio „primityvizmo“ laikais, išnyko dailei atgavus trimatiškumą. Tačiau Pächtas puikiai parodo, kad tai įvyko tik po to, kai miniatiūra „iliuminavo“ aštuonis Vakarų kultūros istorijos šimtmečius.

Žinoma, Pächtui, kaip ir jo mokytojams bei kolegoms, pirmiausia rūpėjo stiliaus ir meninės formos klausimai; negalima norėti, kad jis, kaip kuris nors iš mūsų laikų kultūros istorikų, pavyzdžiui, Carlo Ginzburgas (g. 1939), atstovaujantis jau kitam humanistikos raidos etapui, stengtųsi per miniatiūros analizę atskleisti epochą.

Kita vertus, svarbu pasakyti, kad Pächto knyga atvėrė skaitytojui bibliotekų ir muziejų rankraštynų pasaulį, į kurį patekti iki skaitmeninimo eros galėjo tik išrinktieji.

Veikalas laikomas miniatiūrų tapybos istorijos klasika, daugelis jo teiginių aktualūs iki šiol ir tebėra atskaitos taškas, reikšminga istoriografinė naujų tyrimų išeities pozicija.

GIEDRĖ JANKEVIČIŪTĖ

Hansas Beltingas. Nematomas šedevras

> **Versta iš:** Hans Belting, *The Invisible Masterpiece*, London: Reaktion Books, 2001, p. 419–426; originalus leidimas vokiečių k.: Hans Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk: Die modernen Mythen der Kunst*, München: Verlag C. H. Beck, 1998 (iš anglų k. vertė Aušra Simanavičiūtė, vertimą redagavo ir komentarus parengė Erika Grigoravičienė)

Temos tąsa literatūroje

Literatūra nuo seno buvo dailės veidrodis. Ji pasisavindavo dailės vaizdus perkurdama juos žodžiais. Antikos literatūroje paplitusio *ekphrasis*[8] užduotis buvo ne tiek aprašyti paveikslus, kiek juos išrasti, iš naujo sukurti. Modernybėje šį darbą tęsė, pavyzdžiui, tapytojas Dante Gabrielis Rossetti[9], sukūręs seniesiems paveikslams skirtus sonetus. Ne kas kitas, o būtent rašytojai iš naujo atrado *Moną Lizą*[10], sukūrė Picasso *Avinjono merginų*[11] ar Duchamp'o *Didžiojo stiklo*[12] mitus. Vis dėlto jau keletą dešimtmečių ankstesnės vaizdo ir žodžio varžybos užleidžia vietą naujiems atminimo ritualams, kai literatūroje retrospektyviai ir nostalgiškai yra prisimenami paveikslai, nesulaukę tąsos šiuolaikiniame mene. Šiuo atveju, užuot „grįžę prie šedevro“, kaip Germainas Bazinas[13] kadaise pavadino tokių literatūrinių prisiminimų bangą, mes susiduriame su dailės kūrinio sąvoka, paremta praeities dailės paveldu. Aura, gaubianti rašytojų pasirinktus pavyzdžius, nėra Benjamino[14] aptartoji kūrinio

8 Iš graikų k. – elegantiškai aprašyti; literatūrinis dailės kūrinio aprašymas.

9 Dante Gabriel Rossetti (1828–1882) – anglų romantizmo poetas ir tapytojas, vienas prerafaelitų sąjūdžio pradininkų.

10 Leonardo da Vinci paveikslas; kitaip *La Gioconda*; 1503–1519, Paryžius, Luvras.

11 *Avinjono merginos* arba *Avinjono mergšės* (1907, Niujorko MoMA; pranc. *Les demoiselles d'Avignon*) – vienas žinomiausių Picasso paveikslų, siejamas su kubizmo pradžia ir vaizduojantis Barselonos viešnamio Avinjono gatvėje sceną.

12 *Didysis stiklas* (1915–1923, Filadelfijos dailės muziejus; replikos Stokholmo Moderna Museet ir Londono *Tate Gallery*; pranc. *La mariée mise à nu par ses célibataires* arba *Le Grand Verre*) – vienas programinių Duchamp ir dadaizmo kūrinių.

13 Germain Bazin (1901–1990) – prancūzų dailės istorikas, nuo 1936 m. – Luvro tapybos skyriaus konservatorius.

14 Walter Benjamin (1892–1940) – žydų kilmės vokiečių intelektualas.

originalo aura. Juos gaubia kolektyvinės atminties aura – jie virto vaizdais, išnyrančiais mūsų atmintyje net ir tuomet, kai stovime prieš juos muziejuose.

Peteris Weissas[15], vėlai įžengęs į XX a. istoriją, turėjo savų priežasčių žavėtis didžiuosiuose meno kūriniuose atsispindinčia ankstesnių kartų revoliucine energija. Tačiau XX a. aštuntajame dešimtmetyje jis pritarė bendrai tendencijai meno patyrimą suprasti kaip atsigręžimą į nepakartojamus praeities kūrinius. Picasso *Gernika*[16] Weissui simbolizavo Ispanijos pilietinio karo, kuriame jis nedalyvavo, „atminties paviršių"; šio paveikslo aprašymas romanų trilogijoje *Pasipriešinimo estetika* (*Die Ästhetik des Widerstands*) išaukština meną ir jo pasipriešinimo dvasią. Paveikslas „šaukte šaukia apie visus praėjusius atminties etapus", kurie jau įamžinti Goya'os, Géricault ir Delacroix darbuose. Taigi rašytojui Weissui, kitaip nei protestuojantiems avangardo menininkams, „nerūpėjo nutraukti ryšių su praeities kūriniais", nes jie „suformavo mūsų mąstymą". Muziejuose jis grožėjosi „vaizduotės kūriniais", kurių autoriai „peržengė savo netikrumą ir įveikė savo mąstymo nepatikimumą". Kurdami savo paveikslus, jie tapo dalimi „istorinio tęstinumo", kuriam Weissas norėjo taip pat priklausyti.

Tačiau Weisso pažiūros – gana tolimos nuostatai, šiandien vadinamai „postmodernia". Labiausiai jam rūpėjo ne dailės stiliaus ar vertės klausimai, bet „meno tiesa". Meną jis vertino moralės požiūriu, nors ir nemenkindamas jo estetinio poveikio, tad jam veikiau buvo svarbesnė tiesa *mene*, o ne *meno* tiesa. Jo nuomone, tapybos menui išlikti padeda tik kūriniai, kuriems būdinga belaikė išraiška, – jie įtraukė rašytoją į dialogą, jam tapusį literatūrinio perkūrimo šaltiniu. Individuali Weisso dailės kūrinio samprata skiriasi ir nuo nostalgijos praeities kūrybai, kuri dėl įvairių priežasčių kilo XX a. aštuntajame dešimtmetyje. Vis dėlto susidūręs su dailės istorija, rašytojas taip pat patyrė netekties pojūtį, į kurį atsiliepė su meile ir nuostaba.

Weisso tikėjimas atskirų kūrinių tiesa visiškai priešingas didžiosios André Malraux[17] trilogijos *Tylos balsai* (*Les Voix du silence*, 1951) idėjoms. Tiesą sakant, Malraux neegzistavo atskiri kūriniai, o vien tik dailės stiliai, kuriuos jis lygino tarpusavyje pasitelkęs fotografines reprodukcijas ir jų fragmentus. Skubėdamas išaukštinti pasaulio meną, kuris, jo įsitikinimu, visose kultūrose pasižymėjo belaikiu modernumu, Malraux sugriovė dailės kūrinio įsivaizdavimą, susijusį su tam tikros kultūros terpe. Pirmojoje trilogijos dalyje *Įsivaizduojamasis muziejus* (*Musée imaginaire*), kur realų muziejų – kūrinių eksponavimo vietą – pakeitė universali formų atmintis, kūriniams nebeliko vietos – čia viešpatauja tik menas tūkstančiais pavidalų. Anot Malraux, realus muziejus, būdamas „ne spalvų, o tik drobių" vieta, susiaurinąs meno sampratą.

Vis dėlto Malraux noriai pripažino, kad „šedevras nugalėjo kovoje prieš fikciją, gaubiančią jo paties tobulumą". Prieš šią fikciją jis naudojo fotografinius dokumentus, leidžiančius lyginti visus kūrinius ir stilius. Kūriniai čia virto tiesiog iliustracijomis. „Ką jie dėl to prarado? Savo medžiagiškų objektų tapatybę (*qualité d'objets*). O ką įgijo? Gryniausią stiliaus įspūdį." Kitaip nei Oswaldas Spengleris[18] veikale *Vakarų saulėlydis* (*Der Untergang des Abendlandes*, 1918–1922), Malraux norėjo šlovinti laisvą žmogaus kūrybiškumą, pranokstantį laiko ir erdvės ribas. Todėl jis atsiejo kūrinius nuo jų perteikiamos tiesos, kuri vėliau taip žavėjo Weissą, ir apsiribojo estetiniu jų pavidalu. Dėl tų pačių priežasčių jis nukreipė dėmesį nuo kūrinio į žmogaus saviraišką. Malraux puoselėta abstraktaus visos žmonijos meno idėja – laiko nulemta utopija – skyrėsi nuo vėlesnės kartos nostalgijos kūriniams.

Dailės kūrinių interpretacija, būdinga grožinei literatūrai, netrukus paplito ir mokslo darbuose. Žymiausias XX a. septintojo dešimtmečio pavyzdys čia būtų *Meninų*[19] interpretacija Michelio Foucault[20] „žinojimo archeologijos" įžangoje. Velázquezo šedevrą Foucault nagrinėjo kaip klasikinės reprezentacijos, gyvavusios iki modernybės, pavyzdį. Paveikslas rodo tapytojo susitarimą su žiūrovu dėl vaizdavimo taisyklių, kurių turės būti laikomasi. Iš tiesų jo tema – tai ne pavaizduotieji (pavyzdžiui, valdovų pora ar tapytojas), o pats vaizdavimas, priklausomas

15 Peter Weiss (1916–1982) – vokiečių rašytojas, dramaturgas.

16 *Gernika* (1937, Madrido Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia) – didelio formato (783×351 cm) paveikslas 1937 04 26 frankistų subombarduoto Gernikos miestelio tragedijai atminti, nutapytas Ispanijos paviljonui Paryžiaus tarptautinėje parodoje.

17 André Malraux (1901–1976) – prancūzų rašytojas ir politikas, antinacinės rezistencijos dalyvis ir 1959–1969 m. Charles'o de Gaulle'io vyriausybės kultūros ministras.

18 Oswald Spengler (1880–1936) – vokiečių filosofas; jo knyga *Vakarų saulėlydis* (*Der Untergang des Abendlandes*, 1918–1922) laikoma XX a. pirmos pusės istorijos filosofijos klasika.

19 Diego Velázquezo šedevras *Meninos – Las Meninas* (1656, Madridas, Prado muziejus).

20 Michel Foucault (1926–1984) – prancūzų istorikas ir filosofas, kurio darbai padarė didelę įtaką dailės interpretacijai.

nuo regimumo ir neregimumo tarpsnių kaitos. Foucault neneigė, kad *Meninos* – tai tapybos alegorija, bet jam šio kūrinio koncepcija simbolizavo ir istorinį, tam tikrai praeities epochai būdingą mąstymą. Šiuo požiūriu kūrinys – ne belaikio meno pavyzdys, o istorinė sistema, kuri būtent dėl to gali tapti atminties objektu nūdieniam žiūrovui.

Šiuolaikinėje literatūroje senieji dailės kūriniai kaip tik išlaisvinami nuo laiko požymių ir pasitelkiami individualioms reikmėms. Ši literatūros strategija prieštarautų „citatų meno“ principams, nes ji paverčia kūrinius asmeniniais veidrodžiais, kuriuose išnyksta istorinis nuotolis nuo žiūrovo, šiuo atveju taip pat interpretuotojo. Giorgione's kūriniai nostalgiškai iškyla Alfredo Anderscho romane *Raudonplaukė* (*Die Rote*, 1960), Carpaccio tampa Anne Duden romano *Judo avis* (*Das Judasschaf*, 1985) herojumi, o štai kiti rašytojai mieliau aptarinėja meną ironiškai, pavyzdžiui, Julianas Barnesas, rašydamas apie Géricault *Medūzos plaustą*[21]. Viename iš Georgeso Pereco[22] apsakymų senasis dailės rinkinio kabinetas pavirsta šiuolaikine veidrodžių sale. Šis siužetas vertas ypatingo dėmesio, nes kūrinio sąvoką grindžiančios fikcijos čia įgyja naują skambesį: tereikia kopijų, kad net klastotės virstų visateisiais kūriniais – tokiais jos tampa tą akimirką, kai yra nukopijuojamos.

Thomas Bernhardas [1931–1989; austrų rašytojas, dramaturgas], kaip visuomet, yra neprilygstamas, kai savo romane *Senieji meistrai* (*Alte Meister. Komödie*, 1985) šedevrą padarė filosofinėmis įžvalgomis atmieštos parodijos objektu. Pagrindinis knygos herojus visą savo gyvenimą praleidžia Vienos Meno istorijos muziejuje, nuolat studijuodamas vienintelį paveikslą – Tintoretto (1518–1594) žilabarzdžio vyro portretą[23]. Vieną dieną pasirodo konkurentas, pretenduojantis į jo minkštasuolį – anglas, kuris tvirtina turįs identišką šio kūrinio egzempliorių. Vadinasi, gali būti,

21 Giorgione (1478–1510) – italų renesanso tapytojas; Alfred Andersch (1914–1980) – vokiečių rašytojas; Carpaccio (apie 1465–1525/26) – italų renesanso tapytojas, venecijietis; Anne Duden (g. 1942) – vokiečių rašytoja; Julian Barnes (g. 1946) – britų rašytojas; Géricault (1791–1824) – prancūzų romantizmo tapytojas, išgarsėjęs kompozicija *Medūzos plaustas* (1818–1819, Paryžius, Luvras), kuriame įamžino amžininkus sukrėtusios laivo *Medūza* katastrofos epizodą.

22 Georges Perec (1936–1982) – žydų kilmės prancūzų rašytojas.

23 *Vyro su šarvais portretas*, 1555–1556.

kad meno mėgėjas praleido visą savo gyvenimą priešais klastotę, palaikęs jį šedevru. Galiausiai jis pasijunta visiškai apviltas senųjų meistrų, nes šie juk negali atstoti gyvenimo, ir jų menas iš tiesų niekada nebuvo tobulas. Visą gyvenimą jis šiame šedevre susikaupęs ieškojo „rimto trūkumo“, kuris išsklaidytų jo pretenzijas į tobulybę. Meno mėgėjas norėjo šią tobulybę vėl „paversti fragmentu“, nes „tik supratus, kad visuma ir tobulybė neegzistuoja, įmanoma gyventi toliau“.

Bernhardo išvada smarkiai skiriasi nuo Balzaco (1799–1850), kurio Frenhoferis[24] gyveno tik savo svajone, kad vieną dieną sukurs tobulą kūrinį. Tačiau ši svajonė buvo pavojinga, nes jei jam pasisektų, jo gyvenimas nebetektų prasmės, o jei nepasisektų – jis niekada nebūtų turėjęs prasmės. Netgi dirbdamas prie savo paveikslo jis bijojo, kad kūrinys gali tapti jam nebepavaldus. Jis jam priklausė tik tol, kol jo idėja buvo svajone. Paskui menininkas, kaip ir visi kiti, būtų turėjęs tapti tik jo stebėtoju ar skaitytoju. Kova su kūriniu taip pat reiškė menininko kovą su pačiu savimi. Menininkas bijojo jo saviraiškos įsikūnijimo kūrinyje, nors tai būtų buvęs vienintelis jo egzistencijos įrodymas. Paveikslo stebėtojas Bernhardo romane panašus į Frenhoferį ta prasme, kad susidūrimas su kūriniu jam tampa egzistenciniu išbandymu. Tačiau Bernhardas nukreipė pasakojimą kita linkme, paneigdamas kūrinio viršenybę prieš gyvenimą.

Dailės kūrinys kine: Rivette'as ir Balzacas

Balzacas įkvėpė filmą, su kuriuo Jacques'as Rivette'as[25] laimėjo 1991 m. Kanų kino festivalio Didįjį prizą. Paveikslas, nematomas kūrinys, iš apsakymo persikėlė į filmą ir atsidūrė pačiame dramos centre, bet mes jo taip ir neišvystame – net pačioje pabaigoje. Regime tik jo atspindį įdėmiuose veikėjų, kurių gyvenimą jis iš esmės pakeičia, žvilgsniuose. Kova už kūrinį vyksta tarp tapytojo Frenhoferio (Michel Piccoli), jo žmonos Lizos (Jane Birkin) ir modelio Marianos (Emmanuelle Béart). Paveikslo pavadinimas (*La Belle Noiseuse – Gražioji vaidininkė*) – „magiškas pavadinimas, kuris mane visada įkvėpdavo svajoti“, kaip sakė Rivette'as Kanuose, – taip pat yra ir filmo pavadinimas. Pirmajame Balzaco apsakymo leidime (1831) tapyto-

24 Romano *Nežinomas šedevras* pagrindinis herojus, tapytojas.

25 Jacques Rivette (g. 1928) – prancūzų kino režisierius.

jas Porbusas prašo senyvo Frenhoferio galų gale parodyti jam savo *belle noiseuse* – vaidingąją gražuolę, o šis pasipiktinęs atsisako, tvirtindamas, jog „ji“ dar nebaigta. Antroje teksto versijoje (1837) Balzacas ją vadina jau nebe *noiseuse*, bet *maîtresse*, pabrėždamas jos polinkį dominuoti (*maîtriser*). Kūrėjo mylimoji yra jo kūrinys, bet jis verčia savo kūrėją patirti meilės kančių skausmą.

Filmo ir tapybos temą, turinčią ilgą istoriją, filmo scenarijaus autorius Pascalis Bonitzeris[26] interpretavo naujai. Pasak Rivette'o, šitaip gimė filmas apie tapybą ir jos kūrimo procesą. Tapytojo dirbtuvė, kurioje vyksta didžioji filmo veiksmo dalis, kartu yra ir tarp dailininko bei jo modelio verdančios kūrybos dramos vieta. Šitaip susiduriame su senu dailininko ir pozuotojos ritualu, kuris šiandien jau tegali būti atminimo ritualas. Tapytojo ir modelio drama mums primena tapybos mitą, kurį sustiprina kūrinio mitas. Būtent todėl pozuojanti moteris turi būti nuoga – moters kūnas visuomet simbolizavo kūrinį, atstovaujantį meno kūnui. Rivette'as tokiu būdu pristatė ne dabarties dailės praktiką, o senąją tapybos legendą, kurioje *kūrybos aktą* drobėje metaforiškai įkūnija *moters aktas*. Šiai legendai priklauso kova tarp gyvenimo ir meno, kurioje gyvenimas laimi arba pralaimi. Filme Rivette'as kuria vaizdus lygiai kaip ir tapytojai, tačiau išsiversdamas be muziejinės tapybos jis pernelyg nesukonkretina kūrinio sampratos. Vadinasi, Rivette'o nufilmuotą senamadį scenarijų turėtume skaityti alegoriškai. Kartu šis scenarijus privertė režisierių ieškoti pasakojimui tinkamos kinematografinės kalbos, nes filmas mūsų nenuveda prie tapybos kūrinio (nors visą laiką ir atrodo, kad taip atsitiks) – jis pats yra tas kūrinys.

Filmas nesiekė tiesiog perteikti tapybos kalbos – jis tapo scena, kurioje buvo dar sykį suvaidintas senosios kūrinio auros atminimas. Kadangi tapybos darbas, kaip ir Balzaco apsakyme, čia lieka nematomas, jo vietą užima gryna kūrinio idėja. Jeanas-Lucas Godard'as [g. 1930; prancūzų kino režisierius] nuostabiame filme *Aistra* (1982) pasirinko kitą būdą ir atkūrė garsias tapybos drobes pasitelkęs gyvuosius paveikslus (*tableaux vivants*), kurie it brangūs prisiminimai įterpti tarp kasdienių filmo scenų. Pirmieji du – tai Goya'os (1746–1828) *Gegužės trečioji, 1808*[27] ir Rembrandto (1606–1669) *Nakties sargyba*[28]. Kitame epizode filmo veikėjas lenkų režisierius sklando virš scenos tarytum visagalis demiurgas – tai aliuzija į Tintoretto paveikslą *Bakchas ir Ariadnė*. Tačiau vos tik jis prisijungia prie aktorių, šie grėsmingai pareikalauja paaiškinti, kas vyksta istorijoje, kurią jie turį vaidinti. Delacroix *Kryžiuočių įžengimas į Konstantinopolį* (1840, Luvras) reikalauja ypač sudėtingo pasiruošimo, kol galiausiai didelė aktorių komanda užima pozicijas ir judėjimas ant scenos staiga sustingsta į Delacroix sukurtąjį „paveikslą“. Vis dėlto kur buvęs, kur nebuvęs filmo veikėjas režisierius vis sužlugdo pastangas sudėlioti *tableaux* kompoziciją, teigdamas, kad „šviesa netinkama“.

„Garsieji klasikiniai paveikslai“, kaip juos pavadino Godard'as savo scenarijuje, kviečia mus dalyvauti atminimo rituale. Godard'o manymu, šie legendiniai paveikslai, labai ilgai buvę mūsų kolektyvinės atminties dalimi, išreiškia „fiktyvų meilės reginį“, o panaudodamas savo turimas išraiškos priemones jis galėjo nufilmuoti „realų darbo pasaulį“. Skirtumas tarp atminties ir kasdieninio gyvenimo vaizdų jam reiškė skirtumą tarp metaforos ir tikrovės. Tapybos darbai visuomet buvo fikcija, bet jie metaforiškai išreiškė vidinę žmogaus „aistrą“, kurios dabarties pasaulyje jau neįmanoma atvaizduoti. Abi prieigos – nutapyta metafora ir filmo dokumentika – turėjo suartėti, filmo vaizduose sulydydamos „emociją ir veiksmą“.

Pascalis Bonitzeris priskyrė Godard'ą prie *plan-tableaux* režisierių – tų, kurie mąsto vaizdais ir supažindina mus su pačia jų esme. Pabaigęs puikųjį savo veikalą apie tapybą ir kiną, netrukus jis pasiūlė Rivette'ui *La Belle Noiseuse* idėją. Scenarijuje, parašytame drauge su Christine Laurent, Bonitzeris filmo veiksmui pritaikė Balzaco istoriją, kuri yra ir mano knygos pagrindas. Tad vertėtų trumpai atpasakoti filmą jo žodžiais.

Prasidėjus filmui, Frenhoferis jau dešimt metų yra apleidęs savo paveikslą *La Belle Noiseuse* – visą tą laiką jis bijo vėl prie jo sugrįžti. Savo dirbtuvėje jis kalbasi su lankytojais apie mitinį kūrinio kilmės aktą, apie *bruit de l'origine*. Kūrinys esąs didysis „lošimas“, kuriame tegalima laimėti viską arba nieko. Galiausiai ryžęsis

26 Pascal Bonitzer (g. 1946) – prancūzų aktorius, scenaristas ir kino režisierius.

27 Kitaip *Sukilėlių egzekucija* (1814, Madridas, Prado muziejus; ispanų k. *El tres de mayo de 1808 en Madrid*, kitaip *Los fusilamientos de la montaña del Príncipe Pío*).

28 1642, Amsterdamas, *Rijksmuseum*; pagal šį kūrinį kitas žinomas kino menininkas britų režisierius Peteris Greenaway'us 2007 m. sukūrė filmą *Nightwatching*.

dar kartą pamėginti tęsti darbą su naująja pozuotoja Mariana, tapytojas jai griežtai nurodinėja, kaip pozuoti, ir net naudoja fizinę jėgą, siekdamas gyvą kūną paversti paprasčiausiu motyvu, kaip daroma mados fotografijoje. Tačiau jų tarpusavio santykiai pasikeičia, kai Mariana įtikina jį nepasiduoti. Tada Frenhoferis ištraukia seną drobę, norėdamas ant frontalios Lizos figūros nutapyti sulinkusią Marianos nugarą. Paveikslas, kurio mes filme taip ir nepamatome, abiem moterims atskleidžia „žiaurią tiesą“. Tapytojo siekį įamžinti drobėje gyvybę jos pavadina „begėdišku“. Naktį menininkas teptuku ant paveikslo palieka kraujo raudonumo pėdsaką, o vėliau Mariana slapčia nupiešia kryžių prie jo parašo.

Užtapytas paveikslas nėra nauja pradžia, kaip pastebi Liza, o pats Frenhoferis prabyla apie savo „pirmąjį pomirtinį kūrinį“. Tačiau apie kurį paveikslą jie kalba? Ar tą, kurį matė tik filmo herojai? Tą patį, kurį tapytojas slapčiomis užmūrija sienoje, kai mes akimirką išvystame Balzaco paminėtą kojos pėdą? Kai užmūrytas šedevras liaujasi egzistavęs filmo veikėjų gyvenimuose, menininkas greitai nutapo kitą, ir nori, kad jo lankytojai tikėtų, jog būtent jis esąs nematomas šedevras. Per pobūvį Frenhoferio pilies sode Liza kalba apie „tikrą paveikslą“ (*vrai tableaux*), bet jie matė tik netikrą paveikslą, kurio panašumas į šedevrą lieka neaiškus. Vienas iš svečių, nežinąs Frenhoferio paslapties, net paklausia paveikslo kainos, būdamas klaidingai įsitikinęs, jog tai ir yra didysis kūrinys. Tačiau nepamatytasis šedevras palieka pėdsakus veikėjų gyvenimuose. Filme mes išvystame daug eskizų ir tapybos darbų, bet jie gyvuoja tik dėl kūrinio idėjos, kuri yra gerokai galingesnė tapytojo galvoje, nei galėtų būti išreikšta drobėje. Todėl Frenhoferio kūrybinės pastangos tenubrėžia horizontą, anapus kurio likęs nematomas šedevras leidžia nevaržomai išsiskleisti mūsų vaizduotei.

KOMENTARAS

Hansas Beltingas (g. 1935), po 2000 m. išgarsėjęs kaip vaizdo teoretikas, savitos „antropologinės“ koncepcijos autorius, prieš tai tyrė įvairių laikotarpių dailės palikimą. Domėdamasis vaizdinių artefaktų gamybos tikslais, jų paskirtimi, elgesiu su jais vienos ar kitos epochos visuomenėje ir kultūroje, jis atrado, kad *menas* taip pat tėra tik viena iš istorinių vaizdo funkcijų, būdinga vien Vakarų modernybei. Veikale *Atvaizdas ir kultas* (*Bild und Kult*, 1990) išdėstęs tūkstantmetę krikščioniškųjų kulto atvaizdų istoriją, knygą *Nematomas šedevras. Modernūs dailės mitai* (1998) Beltingas paskyrė dailės kultui – dviem Vakarų kultūros raidos šimtmečiams, kai vaizdai turėjo *meno* funkciją ir įkūnijo *meno kūrinio* idėją (nuo XVIII a. pabaigos, kai nustota aukštinti lig tol dailės idealui atstovavusias Antikos statulas, iki antimeninių neoavangardo akcijų). Modernaus kūrinio idėjos bei jo gaminimo atvejų istoriją jis susiejo su subjekto (individo) samprata ir šedevro mitu, o jos pavadinimas nurodo Balzaco apsakymą *Nežinomas šedevras* (1831), pasakojimą apie šedevrą kaip utopiją ir ilgamečių tapytojo pastangų rezultatą – dažų sieną vietoj tobulo moters atvaizdo[29].

Beltingo *meno* istorija – tai rinkinys atskirų pasakojimų apie garsių dailės kūrinių (dažniausiai – didelio formato paveikslų[30]) atsiradimą, eksponavimą, visuomeninį poveikį, literatūrinę šlovę ir likimą. Čia rašoma apie tai, kaip įvykių vaizdavimą kūrinyje pakeitė kūrinys – gandų ir paskalų sukurtas įvykis, taip pat – apie priešpriešą tarp gamtos ir idealo, „gyvo dabarties meno“ ir „muziejaus kapinyno“, apie siužetų paieškas, tragiško likimo menininkus, apsėstus nepasiekiamos tobulybės idėjos, jų vėlyvuosius ir paskutinius darbus, „užbaigimo pragarą“, begalines kūrinių sekas, liudijančias bekompromisę kovą už meno idealą, ir apie *non finito* koncepciją, padėjusią išsivaduoti iš kūrinyje nebeišsitenkančios jo vizijos. XX a. pradžioje šedevro idėja, kurios jau nebeįmanoma buvo išreikšti kūrinyje, nustojo galioti, ir modernistai ėmė perdirbinėti, ardyti garsiuosius paveikslus it kokius stabus ar atpirkimo ožius. Duchamp'as padarė stulbinamą karjerą visai be kūrinių įprastąja prasme, jo pateiktos kūrinių fikcijos funkcionavo meno scenoje tik dėl dar gajos

---

29 Balzaco apsakymo *Nežinomas šedevras* veiksmas vyksta 1612 m. Paryžiuje. Pagrindiniai veikėjai – senis Frenhoferis, tariamas Jeano Gossaert'o, pravarde Mabuse (1478–1535) mokinys, Paryžiuje dirbęs flamandų portretistas Franzas Porbusas ir šešiolikmetis Nicolas Poussinas. Frenhoferis dešimt metų tapęs tobulą moters paveikslą, sutinka pagaliau jį parodyti tik gavęs mainais Poussino mylimąją už pozuotoją. Tačiau tiedu pamatė tik netvarkingai vieną ant kitos užteptas spalvas, apibrėžtas daugybe keistų linijų, kurios sudarė lyg kokią dažų sieną. Frenhoferis, patenkintas savo šedevru, išdidžiai uždengė jį skraiste, paslėpdamas nuo neišmanėlių. Tą naktį jis mirė, prieš tai sudeginęs visus savo paveikslus. (O. de Balzakas, *Apysakos. Romanas*, iš prancūzų k. vertė D. Bučiūtė, Vilnius: Vaga, 1995, p. 107–134).

30 Pvz., Théodore'o Géricault *Medūzos plaustas* (1818–1819), Jeano-Auguste'o-Dominique'o Ingres'o *Didžioji odaliska* (1814) ir *Homero apoteozė* (1827), Gustavo Courbet *Dailininko dirbtuvė* (1855), Édouard'o Manet *Pusryčiai žolėje* (1862/63), *Olimpija* (1863) ir *Folies-Bergére baras* (1882), Paulio Gauguino *Iš kur mes? Kas mes? Kur einame?* (1897).

meno idėjos, kurią jis atskyrė nuo kūrinio radikaliau nei abstrakcionistai – formą nuo daiktų. Greenbergas pokariu išlaisvino tapybą nuo įprastų vaizdų, apskritai uždraudęs ikonografiją, o 6-ojo dešimtmečio pabaigoje su juo kovoję neoavangardo menininkai atsikratė paties kūrinio – jį pakeitė procesai, menininko kūnas, tekstai ar net žiūrovas.

Pasak Beltingo, dar radikaliau paneigė kūrinį jo atminimo ritualai, pavyzdžiui, XX a. 8-ajame dešimtmetyje trumpam suklestėjęs citatų menas: cituoti tapyboje paveikslus reiškė pripažinti, jog nebeįmanoma sėkmingai pakartoti jų sukūrimo, ir taip išreikšti abejones dėl *meno* tąsos galimybių. Dailės šedevro idėja, kurios šiuolaikinis menas jau nebegali įkūnyti, taip pat rado prieglobstį romanuose ir filmuose. Tobulo kūrinio tema čia ragina susimąstyti apie literatūros ir kino raiškos ribas bei santykį su tapybos kalba.

Beltingo pabrėžiama skirtis tarp *meno kūrinio* idėjos ir realios dailės produkcijos provokuoja išbandyti šią koncepciją (teorinį modelį) šiuolaikinio meno tyrimuose. Šis jo veikalas moko atskirti perskaitytą nuo pamatyto ir kiek kitaip nei anglakalbių teoretikų Jameso Elkinso (g. 1954) ar Williamo J. Thomaso Mitchello (g. 1942) veikalai ragina ieškoti nevizualios vadinamojo vizualaus meno kilmės, kartu išlaisvinant vizualumą nuo *meno* prievolės.

ERIKA GRIGORAVIČIENĖ

Jonas Umbrasas. Justinas Vienožinskis

> **Tekstas iš:** Jonas Umbrasas, *Lietuvių tapybos raida 1900–1940. Srovės ir tendencijos*, Vilnius: Mokslas, 1987, p. 137–148 (komentarus parengė Giedrė Jankevičiūtė)

Postimpresionizmo reiškiniai

Trečiajame dešimtmetyje ir vėliau labai savaiminga buvo Justino Vienožinskio tapyba. Dailininkas aktyviai veikė įvairiuose kultūros baruose. Buvo sumanus, energingas organizatorius, jautrus pedagogas, talentingas tapytojas, įžvalgus, autoritetingas dailės kritikas ir tuo savo veiklumu, pažiūrų kryptingumu darė nemažą poveikį ne tik įvairių dailės šakų plėtotei, bet ir visuomenei, ugdė jos estetinę orientaciją.

Vienožinskis kūrė ne visada intensyviai[31]. Trečiojo dešimtmečio pirmojoje pusėje, būdamas užsiėmęs organizacine veikla, tapė nedaug ir dailės parodose nedalyvavo. Naujų kūrinių parodė tiktai 1928 metais. Tų metų vasarą (VI.24.–VII.5) įvykusioje grupinėje parodoje (kartu su A.[domu] Galdiku ir J.[onu] Šileika) eksponavo 20 paveikslų: 5 portretus ir 15 peizažų[32].

Eksponuotieji kūriniai rodė dailininko meninį subrendimą, išryškėjusį savaimingą kūrybos stilių. „Kas manė, kad J. Vienožinskis, tiek metų nedirbęs, nepajėgė „atsigauti“, apsivylė. Visi išstatytieji J. Vienožinskio kūriniai sako, kad jis yra visiškai

31 „Tapydavo daugiausia vasaromis, atsitiktinai, vis nebūdavo laiko, reikėjo gyventi, veikti, plačiai ištaškyti savo potenciją... Buvo kaip reta sudėtingas žmogus, didelių svyravimų. Jo moralėje buvo ryškūs teisingumo ir taurumo principai, o smulkmenose to nesilaikė. Buvo persiėmęs Krokuvos akademijos aristokratiška bohema, turėjo daug mandagumo, plataus gesto. Bet čia taip pat buvo primaišyta liaudiško siautulio, kaimiško grubumo, primityvaus ir gana gyvuliško. Tokia buvo sudėtinga ir maišyta jo vidaus gama“, – rašė savo prisiminimuose tapytojas A.[ntanas] Gudaitis (J. Vienožinskis, *Straipsniai, dokumentai, laiškai, amžininkų prisiminimai*, sudaryt. I. Kostkevičiūtė, Vilnius, 1970, p. 328).

32 Tokie duomenys yra parodos kataloge. P.[aulius] Galaunė, recenzuodamas tą parodą, rašė, kad Vienožinskis eksponavo 16 peizažų ir 4 portretus (P. Galaunė, *Dailės ir kultūros baruose*, Vilnius, 1970, p. 30).

išsivystęs, subrendęs, stiprios individualinės nuotaikos menininkas“ – rašė tos parodos proga P.[aulius] Galaunė[33].

Tapybos stiliumi Vienožinskis ryškiai skiriasi nuo kitų aptariamojo laikotarpio lietuvių dailininkų. Jis buvo naujos lietuvių tapybos srovės – postimpresionistinio sintetizmo – pradininkas ir grindėjas, netgi teigiama, kad sekęs P. Sezanu [Paul Cézanne, 1839–1906], plėtojęs jo tradicijas[34].

Žinoma, negalima neigti Vienožinskio kūrybos sąsajų su Sezano daile (šį klausimą plačiau aptarsime toliau), tačiau kyla abejonių, ar galima šiuo atveju kalbėti apie tokį tiesioginį ryšį bei įtakas, be to, diskutuotinas ir V. Veiso[35] pedagogikos vaidmuo.

Yra žinoma, kad Vienožinskis mokėsi Krokuvos dailės akademijoje prieš pat Pirmąjį pasaulinį karą. Studijoms vadovavo tapytojai T. Aksentovičius [Teodor Axentowicz] (1859–1939) ir V. Veisas (1875–1950). Pirmasis iš jų, žinomas realistinių (dažnai kiek saloniškų) portretų kūrėjas, jaunam dailininkui galėjo duoti gerus piešimo ir kitų profesinių įgūdžių pagrindus. Veisas vadovavo Vienožinskiui baigiamuosiuose kursuose (1912–1914). Lenkų dailės istorikai šį tapytoją skiria prie tų XX a. pradžios dailininkų, kurių kūryba vis keitėsi, gravitavo nuo XIX a. pabaigai būdingų realizmo formų (*Autoportretas su kaukėmis*, 1900; *Laidotuvės*, 1904; *Tėvų portretas*, 1913, ir kt.) į A. Tuluz-Lotreko[36] ir S. Vyspianskio[37] įtakos paveiktą ekspresiją (*Šokis*, 1900; *Demonas*, 1904; *Baidyklės*, 1905), taip pat į impresionistinį spalvingumą, žaismingus plenero efektus[38].

Išlikusiuose ankstyvuosiuose Vienožinskio kūriniuose – natiurmortuose, aktuose, portretuose – matome gerą piešinį, saikingai apibendrintas formas, vienur – dar kietą ir nepaslankią, kitur – jau gyvesniais sąskambiais, saulės šviesa ir spalvingais refleksais tviskančią tapybą. Joje yra XX a. pradžios Lenkijos tapybai būdingo „spontaniško kolorizmo“ (*Natiurmortas su daržovėmis*, *Žmonos portretas*, *Žmonos portretas su veidrodžiu* – visi apie 1913–1914 m.) ir moderno [= *art nouveau*] atgarsių

33 *Ibid.*

34 A. Savickas, *Peizažas lietuvių tapyboje*, Vilnius: Vaga, 1965, p. 106.

35 Wojciech Weiss (1875–1950) – tapytojas, Krokuvos dailės akademijos profesorius, rektorius – *G. J.*

36 Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901).

37 Stanisław Wyspiański (1869–1907).

38 Т. Добровольский, *История польской живописи*, Ossolineum, 1975, p. 162–163.

(*H. Miaskovskis su išdraikytais plaukais*), tačiau nebematyti aiškesnių sąsajų su Sezano daile. Vienožinskio tapybos brandumas ir savitumas išryškėjo trečiąjį dešimtmetį Lietuvos kultūros ir meno aplinkoje. Tačiau negalima sakyti, kad jos raida buvo izoliuota nuo visos Europos meno plėtotės procesų. Dailininkas turėjo daug progų artimiau susipažinti su Europos šalių daile. 1920 metais lankėsi Berlyne ir Drezdene, o 1925 m. kartu su Galdiku buvo Paryžiuje.

Didžiųjų meno centrų gyvenimas, pasauliniai šedevrai, taip pat ir naujosios meno srovės jaunam dailininkui padarė neišdildomų įspūdžių. Apie apsilankymą Berlyno muziejuose Vienožinskis rašė: „[...] jau antrąsyk buvau *Nationalgalerie*, kur man patiko Renoir, Monet, Manet, Sisley, bet ypač Gauguin. Tas pastarasis spalvų harmoningumu ir turtingumu, o teipgi kaip atskirų grupių, taip ir viso paveikslo kompozicijos dekoratyvingumu patiko man daugiausia. Tiesiog jį pamylėjau – kaip graži jojo gamta.“[39] Kitoje vietoje, aptardamas impresionistų laimėjimus, žavisi jų kūriniuose išreikšta „oro erdvių, šviesos ir saulės vizija“. Tačiau jis gerai matė ir tos dailės tam tikrą vienpusiškumą, nurodė, kad impresionistai „nematė atskirų realinių materialinių formų, nesiskverbė į formų būdą, užmiršo lokalinę spalvą“[40].

Vienožinskis vertino kubizmo istorinę reikšmę, laikė jį pasipriešinimu impresionistų tikrovės vizijai, suprato, kad kubistai stengiasi sugrąžinti gamtos kūriniams pastovią struktūrą, medžiagiškumą. Tačiau ir kubistų sukurtas pasaulis jam atrodė ribotas, nustojęs būdo, „suakmenėjęs“[41].

Ekspresionizmą ir kitas į kraštutinumus krypstančias moderniojo meno sroves (dadaizmą, siurrealizmą ir pan.) Vienožinskis vertino kritiškai, tų srovių kūriniai jam buvo nesuprantami, palikdavo nemalonų įspūdį[42].

Be abejo, J. Vienožinskiui artimiausia buvo postimpresionizmo dailė (ne vien P. Sezano, bet ir kitų jo atstovų, ypač vadinamųjų „sintetistų“ – P. Gogeno[43], P. Se-

39 J. Vienožinskis, *op. cit.*, p. 237.

40 *Op. cit.*, p. 28.

41 *Op. cit.*, p. 29.

42 *Op. cit.*, p. 237.

43 Paul Gauguin (1848–1903).

riuzjė[44], P. Bonaro[45] ir kitų). Postimpresionizme tapytojas rado sau artimą meno sampratą, išvydo naujas įspūdingas tikrovės meninio apibendrinimo formas, žavėjosi jo kūrėjų ryškiomis individualybėmis, įspūdingais jų paveikslais.

Žinoma, kad postimpresionizmas nebuvo vientisa, apibrėžta dailės srovė. Šiuo terminu apibūdinamas XIX a. pabaigos dailės sąjūdis ir jos plėtotės etapas, pasireiškęs pastangomis nugalėti impresionizmo srovės vienapusiškumą (išskirtinį domėjimąsi šviesos ir spalvų atmosferos kaita) ir sukurti universalesnių tendencijų dailę. Postimpresionizmas apima pirmąsias ekspresionizmo užuomazgas (Vinsentas van Gogas[46]), simbolizmo bei dekoratyvinio sintetizmo ištakas (Polis Gogenas [= Paulis Gauguinas], vadinamoji Pont Aveno mokykla[47], moderno [= *art nouveau*] pradininkai) ir pagaliau koloristinį struktūriškumą bei konstruktyvumą (Polis Sezanas [= Paulis Cézanne'as]), kurie padarė didelį poveikį XX a. tapybai.

Postimpresionizmo grindėjus siejo ne vien „opozicija" impresionizmo srovei, bet ir idėjinės pozicijos, atsiribojimas nuo aktualių visuomenės gyvenimo reiškinių, gilinimasis į psichologines ir estetines dailės formos problemas.

Vienožinskiui buvo artimas postimpresionistų ir jų sekėjų individualizmas, nenoras domėtis socialinėmis problemomis. Apibūdindamas savo požiūrį į meno tikslą bei paskirtį jis rašė: „Aš manau, kad menas yra kūryba, todėl jis nieko nepamėgdžioja, bet per splavas ir formas kuria naujus pasaulius, arba, teisingiau sakant, naujai, savaip išreiškia platųjį pasaulį."[48] „Piešdamas liniją, lipdydamas formą [...], kūrėjas tai daro tuo būdu, kad save ir savo pasaulį tinkamiausiai išreikštų."[49]

Vienožinskis neneigė aktualių temų svarbos, tačiau labai nemėgo spekuliavimo sentimentaliais arba romantiniais siužetais, negailestingai kritikavo oficialų idilišką patriotizmą, kuriam pasiduodavo tie dailininkai, kuriems labiau rūpėjo pelningi užsakymai ir karjera. Tapytojas įrodinėjo, kad ne tema, o turiningumas, minčių ir

44 Paul Sérusier (1864–1927).

45 Pierre Bonnard (1867–1947).

46 Vincent van Gogh (1853–1890).

47 Bretanėje, Pont Aveno ir Le Puldu miestelių apylinkėse 1888–1890 m. dirbusių dailininkų kūryba, susijusi su poimpresionizmo ir simbolizmo dailės raida.

48 J. Vienožinskis, *op. cit.*, p. 65.

49 *Op. cit.*, p. 62.

emocijų galia bei autentiškumas lemia kūrinių vertę, sieja juos su konkrečios epochos ir tautos gyvenimu, su jos dvasine kultūra[50].

Su postimpresionizmo sąjūdžiu Vienožinskį sieja taip pat kūrybos metodo samprata. Dailininkas griežtai atmesdavo anemišką, aiškesnių meno idėjų ir siekimų neturintį natūralizmą, jo „fotografišką" tikrovės vaizdavimo būdą. Kita vertus, jam buvo svetimas ir grynai formalus, nuo tikrovės atitrūkęs kūrybos kelias. Tapytojas dažnai sakydavo, kad menininkas, sąmoningai atsižvelgdamas į siekiamą tikslą, turi formuoti kūrinio vaizdą, atrinkti reikiamas išraiškos priemones ir tvarkyti jų sandarą. Apie savąjį kūrybos metodą Vienožinskis rašė: „[...] mano meno darbai, nors visi yra komponuoti, vienok tųjų kompozicijų forma ir spalva nėra proto kombinacijų sukeltos, bet pačios gamtos pilkų tonų akorduose įžiūrėtos ir psichologiškai su gamta surištos – tuo būdu buvo bandoma vaizduojamosios gamtos ar asmens išorinę, o per jį ir psichologinę sintezę, sielą išreikšti"[51].

Kalbant apie Vienožinskio estetinių pažiūrų ir tapybos sąsajas su postimpresionizmu, negalima pamiršti, kad jis nesekė nei vienu to sąjūdžio dailininku, o savitai plėtojo jų meno principus, siekė glaudaus kūrybos ryšio su gimtojo krašto gamta, gyvenimu ir kultūra. Šį savo kūrybos bruožą dailininkas pats gana aiškiai suvokė ir šitaip apibūdino: „Aš, kaip ir mano mokytojai, jaučiu poimpresionistinės (Sezano) [= Cézanne'o] įtakos atspindį, tad išdraikytas spalvines vizijas tvarkau į formalines kompozicines dėmes. Betgi Lietuvos gamta ir lietuvių gyvenimo sąlygos yra labai skirtingos nuo šių dienų Europos. Todėl ir bandau savo kūryboje įsigilinti į mūsų tautos sielos psichiką, kurios pirmieji pradai yra pasireiškę primityviai sintetinėje liaudies kūryboje. Ieškau ir savitos, mūsų gamtai artimesnės spalvų harmonizacijos [...], per spalvų ir formų ritmą, harmoniją, kontrastus ir dinamiką vaizduodamas gamtą ir žmogų, bandau prisilaikyti jiems privalomų charakteringų bruožų."[52]

Taigi Vienožinskis savo brandžiausius ir savitus paveikslus sukūrė, absorbavęs daugelio menininkų patyrimą, impulsų kūrybai sėmėsi ne viename šaltinyje. Kro-

50 *Op. cit.*, p. 27.

51 *Op. cit.*, p. 65.

52 *Op. cit.*, p. 157.

kuvos dailės akademijoje jis gavo tvirtus profesinius dailės pagrindus, kūrybos išminties pasimokė iš naujųjų XIX a. pabaigos – XX a. pradžios meno sąjūdžių, ypač iš postimpresionistinės dailės, tačiau susirasti savo tikrąją vietą mene jam labiausiai padėjo savojo krašto gyvenimas, jo gamta, kultūros tradicijos.

Vienožinskio kūriniuose nėra sezaniško tapybos metodo nuoseklumo (tikrovės formų struktūros ir erdvės „modeliavimo“ tiksliais šiltų bei šaltų spalvos plotų, jų dydžio ir intensyvumo santykiais). Nematome čia ir P. Gogeno [= Gauguino] dekoratyvumo, ryškių spalvų akordų, šifruotos vaizdų simbolikos. Vienožinskio kūrybos metodas – intuityvus, jame organiškai jungiasi racionalus ir emocinis požiūris į tikrovę, iš realizmo dailės perimti piešinio pagrindai, postimpresionizmui būdingas formos sintetiškumas ir dekoratyvumas. Visus tuos elementus jungia ir daro iš jų vientisą meno audinį ryškus emocinis pradas, melancholiškai lyriškas dailininko požiūris į tikrovę.

Vienožinskio tapybai būdingas formų sinkretiškumas, kompozicijos konstruktyvumas ir lyrizmas tik tolimais atskambiais siejasi su postimpresionistine P. Sezano [= Cézanne'o], ankstyvąja P. Gogeno [= Gauguino], E. Bernaro[53] ir kitų šio sąjūdžio dailininkų kūryba. Tačiau Vienožinskio kūryba nepasižymi stiliaus vientisumu. Peizažuose vyrauja sintetizmo bruožai, o kitur galima aptikti tradicinio realizmo, dekoratyvinės stilizacijos, netgi saloniškumo atgarsių, ypač portretuose.

Dailininko paveikslai įvairių žanrų, bet svarbiausi yra peizažai ir portretai. Dažniausiai jis tapė šiaurės rytų Lietuvos gamtovaizdžius, ypač mėgo plačias ežerų pakrantes arba senų sodybų parkus su tvenkiniais ir pastatų fragmentais. Vengė plikų, skurdžių vaizdų, paveikslų gamta žalia, vešli, dažnai kupina melancholiškos tylumos, ramybės.

[...]

Tiksli, mintį ir emocinę nuotaiką atitinkanti paveikslo kompozicija, muzikali linijų ritmika ir pagaliau dekoratyvi, sintetiška, be to, subtiliausiomis tonų ir pustonių gradacijomis tviskanti tapyba – šitokiomis priemonėmis dailininkas kūrė įspūdingus vaizdus, naujai, savaimingai plėtojo postimpresionistinio sintetizmo principus, siejo juos su nacionalinėmis meno tradicijomis.

53 Émile Bernard (1868–1941).

Vienožinskio kūryboje organiškai susijungę epiški užmojai ir subtili lyrinė intonacija, dekoratyvumas ir didelis psichologizmas. Plataus akiračio, ūkanotų tonų, šaltos spalvų gamos peizažuose daug minties ir nuotaikų, iš jų dvelkia monumentali tyla, nerimas, melancholija, juose išreikštas labai lietuviškas, liaudies menui, dainų melodijoms būdingas ramus, epiškas ir kartu lyriškas gamtos grožio pajautimas. Tapytojo portretai pasižymi formos ir psichologinės išraiškos įvairove. Juose perteikiami įvairiausi lietuvių liaudies ir inteligentijos atstovų charakteriai, parodomas žmonių dvasinis sudėtingumas, nuotaika.

Vienožinskis darė didelį poveikį daugeliui jaunųjų tapytojų, skatino juos ieškoti naujovių, ne vienam įteigė savo kūrybos principus, meno kalbos stilistiką. Mokytojo nubrėžta linkme žengė A.[dolfas] Valeška, R[imtas] Kalpokas, Č[ernė] Percikovičiūtė. Tačiau šie tapytojai savo geriausius paveikslus sukūrė ketvirtajame dešimtmetyje, Tarybų valdžios metais[54].

KOMENTARAS

Jonas Umbrasas (1925–1988) nuosekliai domėjosi dailės istorijos teorija ir metodologija, stengėsi atnaujinti Lietuvos specialistų taikomas tyrimo prieigas. Pristatomoji monografija, tiksliau, jos ištrauka, skirta aptarti nacionalinio modernizmo pradininku ilgą laiką laikyto Justino Vienožinskio (1886–1960) kūrybą, kaip tik ir atskleidžia Umbraso diegtą naują požiūrį į nacionalinės tapybos mokyklos atsiradimą ir raidą. Sovietmečiu neturėdamas galimybės išvykti į Vakarus ar bent susipažinti su naujausia vakarietiška literatūra, Umbrasas atidžiai sekė lenkų ir rusų dailėtyros naujienas, skaitė Vakarų dailėtyros veikalų vertimus į šias kalbas. Gana glaudūs profesiniai kontaktai jį siejo su Maskvos Michailo Lomonosovo universiteto dailės istorijos katedros profesūra, ypač su Dmitrijumi Sarabjanovu (g. 1923) – pasaulinio garso rusų XIX a. antros pusės ir XX a. pirmos pusės dailės istorijos žinovu.

Būtent kolegos pavyzdys – Sarabjanovo monografija *XIX a. rusų tapyba tarp Europos tapybos mokyklų* (*Русская живопись XIX века среди европейских школ*,

54 Įdomi klaida: sovietų okupacija prasidėjo 1940 m. ir po kelerių metų pertraukos vėl tęsėsi nuo 1944 m., taigi reikėtų kalbėti apie penktąjį dešimtmetį, tačiau tuo metu Valeška jau buvo emigravęs, o Percikovičiūtė tapusi Šoa auka; tikėtina, kad sakinio pabaiga buvo pridurta pakankamai neįsigilinus į jo turinį, greičiausiai ne apties Umbraso, o leidyklos redaktorių. – *G. J.*

1980), skirta XIX a. pab.– XX a. pr. rusų tapybai, paskatino Umbrasą pritaikyti lyginamosios analizės principus XX a. pirmos pusės Lietuvos tapybos tyrimui (žr. pristatomos monografijos įvadą, p. 8–9).

Komparatyvistikos elementų Umbraso darbuose būta ir anksčiau: priėmęs nuo tarpukario metų įsitvirtinusį žvilgsnį į Lietuvos dailę per nacionalizmo raiškos prizmę, savo straipsniuose, parodų katalogų įvaduose jis apčiuopė ir pagrindė artimiausių kaimynų rusų, lenkų, skandinavų ir Vakarų Europos modernizmo refleksijas ryškiausių nacionalinės dailės mokyklos atstovų kūryboje. Sukauptą medžiagą apibendrino pristatomoje monografijoje, kuri yra vienas pirmųjų mėginimų kompleksiškai pažvelgti į XX a. pirmos pusės Lietuvos tapybą, apibendrinti jos raidos procesus ir išskirti Vakarams artimas stilistines tendencijas, kartu kvestionuojant iš amžininkų kritikos į dailės istorijos apyvartą atkeliavusius metaforiškos prigimties terminus (tarp Umbraso minimų – „sezaninis“, „hedonistinis“, „akademiškai natūralistinis“, „realistiškai impresionistinis“ ir kt.). Šis uždavinys sovietinio uždarumo sąlygomis, suvaržiusiomis tyrinėtojo galimybes susipažinti su naujausiais Vakarų dailės istorikų darbais, privertė Umbrasą kurti laikinus, „darbinius“, dailės istorijos apyvartoje dėl nepakankamai aiškaus turinio taip ir neįsitvirtinusius terminus, pavyzdžiui, „postimpresionistinis sintetizmas“ (kalbant apie Vienožinskį). Tačiau Umbraso darbas provokavo tolesnius žingsnius šia linkme, o juos vainikavo XX a. pirmos pusės Lietuvos dailės stilistinio diskurso naują sampratą diegę tyrimai, pagrindę ir įteisinę *art deco* (Giedrė Jankevičiūtė), ekspresionizmo (Linara Dovydaitytė), neotradicionalizmo (Jolita Mulevičiūtė), simbolizmo (Laima Laučkaitė) sampratas, legalizavę jų, kaip visuotinai suprantamų dailės istorijos terminų, taikymą.

Umbraso knyga tuometiniame sovietų Lietuvos dailėtyros kontekste išsiskiria ne tik nauja metodine prieiga, bet apskritai akademiškumu gerąja prasme. Su jo darbu galima lyginti tik Ingridos Korsakaitės (g. 1938) monografiją *Gyvybinga grafikos tradicija* (1970) bei ankstesnių epochų dailei skirtus Vlado Drėmos (1910–1995), Algės Jankevičienės (g. 1930) ir Marijos Matušakaitės (g. 1924) darbus, formavusius Lietuvos akademinės menotyros orientyrus. Kita vertus, žvelgiant į Umbraso darbą apskritai humanistikos disciplinų kontekste, jo knyga laikytina visiškai savalaike ir net būdinga tam laikotarpiui. Monografijos įvade Umbrasas pateikia nuorodą į jo tyrimui giminingą lietuvių literatūrologijos veikalą – Vytauto Galinio monografiją *Naujos kryptys lietuvių literatūroje* (1974), tačiau lygiai taip pat jo siekius ir metodinę prieigą būtų galima gretinti su Vytauto Kubiliaus literatūrinės komparatyvistikos darbais, ypač monografijomis *XX amžiaus lietuvių lyrika: stilių raida ikitarybiniu laikotarpiu* (1982) ir *Lietuvių literatūra ir pasaulinės literatūros procesas* (1983).

Pateiktoji Umbraso monografijos ištrauka yra įdomi taip pat tekstologiniu požiūriu. Šaltinis atspindi sovietų Lietuvos akademiniams tekstams būdingą asmenvardžių rašymo būdą, transkribuojant užsieninius vardus pagal jų tarimą ir tuo sukeliant sunkumų skaitytojams, norintiems atsekti originalią asmenvardžio formą. Skaitant tekstą, nepaleidžia prieštaringas jausmas, nes sodrius ir vaizdžius autoriaus apibūdinimus kaskart neutralizuoja sovietinei dailės istorijai būdingas stilius, pretenduojantis į nenuginčijamą „objektyvią“, tiksliau, norminę nuomonę.

Taigi Umbraso veikalas yra būdingas sukūrimo aplinkai ir epochai, bet kartu jis pranoksta daugelio kitų sovietinių dailės istorikų darbus įžvalgų naujumu, analizuojamos medžiagos apimtimi, atida visam kompleksui veiksnių, formavusių XX a. pirmos pusės Lietuvos dailę.

GIEDRĖ JANKEVIČIŪTĖ

DAILĖS KRITIKA

Dailės kritika, kaip žanras, atsirado Apšvietos epochoje ir plito XVIII a. antroje pusėje pradėjus sistemingai leisti periodinius leidinius. Kritikos tekstai tenkino poreikį apžvelgti, kas vyksta to meto dailėje. Spaudos puslapiuose prasidėjus diskusijoms apie dailės naujoves ir aktualijas, prireikė argumentų, kuriais būtų galima pagrįsti ginamų kūrinių vertę. Dailės kūriniai savo ruožtu tapo pretekstu bendresnio pobūdžio estetinėms bei pasaulėžiūrinėms idėjoms reikšti.

Pirmuoju dailės kritiku tradiciškai laikomas dvariškis ir meno diletantas Étienne'as La Font'as de Saint-Yenne'as (1688–1771), aprašęs 1737 m. Saloną (*Réflexions sur l'état de la peinture en France*, 1749; *L'Ombre du grand Colbert*, 1749). Iki tol informacijos apie tuo metu kuriamą dailę buvo galima aptikti tik parodų kataloguose, kur komentuoti paveikslų ir skulptūrų siužetai[1]. La Font'as savo tekste pasisakė už teisę kiekvienam reikšti nuomonę apie eksponuojamus kūrinius, taip pat kalbėti apie architektūrą bei literatūrą. Pasak jo, Akademijos profesoriai šioje srityje neturį monopolio. Jis įžvelgė tapybos dekadansą ir manė, kad padėtį išgelbėtų tik pasikeitęs visuomenės santykis su menu. Tad La Font'as pasiūlė atverti Luvro kolekciją publikai, kad publika įgytų galimybę lavintis ir šviestis. Pasiūlymas sukėlė diskusijas ir davė pradžią nuosekliai ir nuolatinei Salonų kritikai[2].

Po 1747 m. kritika darėsi vis svarbesnė, ja pradėta vis plačiau domėtis, išryškėjo skirtingi požiūriai ir skoniai. Gausėjo periodinių leidinių, kuriuose spausdinti feljetonai, leistos net atskiros dailės kritikos brošiūros[3]. Formavosi specifinė kritikos kalba, kurios pagrindas – dailininkų dirbtuvėse vartoti terminai. Vieni terminai („ekspresija“, „stilius“, „siužetas“) buvo pasiskolinti iš literatūros kritikos, kiti („harmonija“, „disonansas“, „akordas“) – iš muzikos[4]. Diderot Enciklopedijoje aiškinama 150 XVIII a. kritikoje vartotų sąvokų[5]. Klostėsi taip pat ir savita kritikos tekstų struktūra: jie įgijo anoniminių laiškų, fragmentiškų užrašų, dialogų, „ataskaitų apie pasivaikščiojimą po Luvrą“ pavidalą. Taip dailės kritika atsiskyrė nuo estetikos formaliai. Išryškėjo ir jų turinio skirtumai: estetikai svarbiausia išliko grožio pažinimo problema, o dailės kritikams labiau rūpėjo kūrinio vertinimas ir reikšmės, nors estetikus jie cituodavo naudodami jų mintis kaip „savotišką intelektualų dekorą“[6].

Dailės kritika tiesiog suklestėjo XIX a., kai dailė, netekusi tradicinio užsakovo – didikų, turėjo surasti naujų pirkėjų, o dailininkas – užsitikrinti naują vietą visuomenėje. Kritika virto tarpininke tarp menininkų ir publikos, „savotiška visuomenės meninės savimonės forma“[7]. Būtent XIX a. dailės kritikos klasika pripažinti Denis Diderot tekstai apie Salonus. Įtakingiausiais dailės kritikais buvo rašytojai (Stendhalis, Heinrichas Heine, Charles'is Baudelaire'as, Emile'is Zola) ir žurnalistai (Théophile'is Thoré-Bürgeris)[8].

Nors kritikų tekstai buvo subjektyvūs, jų vertinimai visada priklausė nuo tuometinės visuomenės vyraujančių nuostatų, požiūrių ir poreikių, nuo atsakymo į klausimą, „kas yra menas?“. XVIII a. iš dailės laukta sutaurinto, bet kuo tikslesnio natūros perteikimo – ne tik jos formų, bet ir dėsningumų. Todėl vertindamas kūrinį kritikas tikrino, kiek jis atitinka tikrovę, ar tai, kas pavaizduota, logiška. Tokie kritikai tapyboje labiau vertino ne spalvą, o piešinį. XIX a. įsigalint romantizmui, iškilo kiti prioritetai. Nors panašumas į tikrovę vis dar svarbus, dailės kūriniuose pirmiausia ieškota jausmo ir vaizduotės, spalvos poveikis pranoko linijos svarbą. Atskirą

1 В. Турчин, *Из истории западноевропейской художественной критики XVIII–XIX веков: Франция, Англияи, Германия*, Москва: Издательство Московского университета, 1986, p. 14.

2 *Art in Theory, 1648–1815: An Anthology of Changing Ideas*, sudaryt. Ch. Harrison ir kt., Oxford: Blackwell, 2000, p. 554–555.

3 Турчин., *op. cit.*, p. 15.

4 *Ibid.*, p. 16.

5 *Ibid.*, p. 17.

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*, p. 4.

8 *Art in Theory, 1648–1815: An Anthology of Changing Ideas*, p. 554–555.

vertę įgijo kritiko aistra ir požiūrio unikalumas. Štai kaip savąją kritikos sampratą rašydamas apie 1846 m. Saloną apibūdino Baudelaire'as: „Kas yra gera kritikoje? Kas yra gera? – didžiulis ir baisus klaustukas, kuris kritiką griebia už gerklės nuo pat pirmojo žingsnio pirmame skyriuje, kurio jis sėda rašyti. (...) Aš nuoširdžiai tikiu, kad geriausia kritika yra ta, kuri ir linksmina, ir yra poetiška – ne šalta ir matematinė kritika, kuri, pretenduodama viską paaiškinti, nejaučia nei meilės, nei neapykantos ir savanoriškai nusimeta paskutines temperamento skiautes. (...) Jei kritika nori būti teisinga arba, kitaip tariant, jei nori pateisinti savo egzistenciją, ji turi būti šališka, aistringa ir politiška, t. y. parašyta iš labai individualios pozicijos, bet tokios, iš kurios atsivertų plačiausi horizontai."[9] Modernistinės dailės posūkis tikrovės apibendrinimo link pakeitė ir dailę, ir jos kritiką, kuriai vis mažiau rūpėjo kūrinio tikroviškumas. Anot ryškiausio modernizmo kritiko Clive'o Bello, visi visų laikų geri meno kūriniai turi bendrą savybę – „reikšmingą formą", spalvų, linijų derinius, kurie „sukelia emocijas"[10]. Tokia estetinė patirtis pasiekiama per gamtos „supaprastinimą", atmetant visa tai, kas netarnauja „reikšmingai formai", ir visumos „dizainą"[11]. Šias idėjas XX a. viduryje pratęsė ir apibendrino amerikietis Clementas Greenbergas, vertinęs tokią dailę, kuri labiausiai priartėjo prie, jo manymu, pagrindinės modernaus meno siekiamybės – išgryninti esmines kiekvieną meno rūšį išskiriančios raiškos priemones (tapyboje – tai plokštuma ir spalva), atmetant visa, kas papildoma ir svetima. XX a. pabaigos menui, kuriame medijos jungiasi ir maišosi, atsiranda naujos raiškos formos, kur svarbiau dalyvavimas ir procesas. Čia nebelieka esencialistinių ir dominuojančių naratyvų, visi požiūriai tampa reliatyvūs. Tokiomis sąlygomis kiekvienas kritikas turi formuluoti savus vertinimo kriterijus, dažniausiai kreipdamasis į meną grindžiančias teorijas ir menininkų intencijas. Tikriausiai teisus Alfonsas Andriuškevičius, sakęs, kad „šiandien yra svarbu ne ką ir kaip aprašysi, o kiek prisidėsi prie didžiojo kultūrinio diskurso, kuriame galima kalbėti įvairiais klausimais"[12].

9 H. Honour, J. Fleming, *A World History of Art*, London: Laurence King Publishing, 2005, p. 670.

10 *Art and Its Significance: An Anthology of Aesthetic Theory*, sudaryt. S. D. Ross, State University of New York Press, 1994, p. 187.

11 C. Bell, *Art*, CreateSpace, 2011, p. 79–86.

12 A. Andriuškevičius, *Lietuvių dailė: 1996–2005*, Vilnius: VDA leidykla, 2006, p. 224.

Vis dėlto kintančiuose kritikos pavidaluose galima įžvelgti keturis visais laikais vartojamus jos tipus, kurių teoriją 1960 m. suformulavo amerikiečių filosofas Jerome'as Stolnitzas[13]. Tuos tipus jis įvardijo pagal keturis meno komunikacinės sistemos sandus: autorius, kūrinys, suvokėjas, pasaulis. Taigi kritika, kurios pagrindinis tikslas yra kūriniuose perskaityti autoriaus intencijas, perteikti ar „išversti" publikai jo idėjas, vadinama „intencionalistine". Tokią kritiką riboja tai, kad autoriaus ketinimai ir deklaruojama prasmė iškeliama virš visų kitų galimų, neatsižvelgiant į tai, kiek tas idėjas pavyko įgyvendinti, todėl tokia kritika negali vertinti[14]. Kūrinio sandarą analizuojanti ir būtent joje perskaitanti reikšmes kritika vadinama „vidine". Ji suklestėjo struktūralizmo ir lingvistinio kultūros posūkio laikais. Vidinės kritikos atstovas savo įžvalgas grindžia pačiame kūrinyje rastais argumentais, kartu atskleisdamas, kaip meno kūrinyje konstruojama prasmė[15]. Į suvokėjo reakcijas besigilinanti kritika vadinama impresionistine. Ji ypač klestėjo romantizmo laikotarpiu, kai svarbiausia kritikoje buvo kūrybinė funkcija ir kritika įgijo literatūros kūrinio pavidalą[16]. O į pasaulį orientuojasi kontekstinė kritika, kuri aiškindama kūrinį pasitelkia įvairius kultūrinius, istorinius, teorinius, psichoanalitinius kontekstus. Ji susiformavo veikiama pozityvizmo, siekiant kritikai suteikti mokslinį pagrindą, bet yra gaji ir dabar. Tokia kritika kritikuojama už tai, kad „pamiršta" menininką ir patį meną[17].

Nors dauguma kritikų savo tekstuose derina visus kritikos tipus ir kalba individualiai, pagal rašymo stilių galima išskirti tris kritikos rūšis – akademinę, žurnalistinę ir poetinę. Akademinės rūšies kritikai būdinga pasitelkti dailėtyros metodus, netgi nuosekliai laikytis jų procedūrų, kalbėti racionalia moksline kalba, teiginius pagrįsti proto argumentais. Žurnalistinė kritika paprastai daugiau perpasakoja informaciją apie parodas, kūrinius, jų autorius ir stengiasi įteigti savo nuomonę retorinėmis priemonėmis. Poetinė kritika siekia kūrybiškumo – kiekvienas tokios kritikos rašinys siūlo savo struktūrą, savo metodą ir kalbėjimo būdą, reflektuoja meno

13 *Meno kritika*, sudaryt. Ž. Jackūnas, [serija] *Estetinė* kultūra, t. 3, Vilnius: Mintis, 1986, p. 174–206.

14 *Ibid.*, p. 190–195.

15 *Ibid.*, p. 195–206.

16 *Ibid.*, p. 185–190.

17 *Ibid.*, p. 181–185.

kūrinį pasitelkdamas ne tiek dailėtyrinius įrankius, kiek literatūrines priemones – metaforas, palyginimus, kalbos ritmą ir skambėjimą, patirtis „iš gyvenimo“. Kaip rašo Andriuškevičius, „kritikui gal svarbiau pati *meno samprata* ir pasirinktas (ar susikurtas) kritikos tipas negu metodai ir griežtos jų procedūros“[18].

Kad ir koks būtų kritikos pavidalas, ji visada yra tarpininkė tarp menininkų ir publikos, o būdama tarpininkė ji atlieka tris funkcijas: vertinamąją, interpretacinę ir kūrybinę. Vertinamąją funkciją galima laikyti kritikos atsiradimo priežastimi – publikai reikėjo susigaudyti, geras tas naujas menas, ar blogas. Čia vien turinio aprašymų nepakako, reikėjo kūrinius lyginti tarpusavyje arba juose pačiuose atrasti pranašumų ir trūkumų[19]. Vertinimo kriterijai, kaip minėta, priklauso nuo atitinkamu laikotarpiu vyraujančių estetinių nuostatų ir situacija ypač komplikavosi dabar, kai vyraujančių nuostatų nebeliko. Tačiau, čia galima pritarti Andriuškevičiui, svarbiausia vertinimui „naudoti *adekvačius* kriterijus, susijusius su paties menininko pasirinktomis žaidimo taisyklėmis“[20]. Vis dėlto ne mažiau svarbi yra interpretacinė funkcija, kuri, kurdama reikšmes, veikia kūrinio vertę[21]. Čia kritikas pasirodo kaip žinovas ir eruditas, išmanantis meno kūrinio kalbą ir gebantis išversti vaizdinę meno kūrinio kalbą į žodinę. O dabar, kai konceptualius meno projektus lydi juos aiškinantys tekstai, kritikai linkę nebe interpretuoti, o tapti lygiaverčiais menininkų partneriais ar net konkurentais rašydami literatūrinius esė, t. y. realizuodami kūrybinę kritikos funkciją[22]. Dabarties kontekste Andriuškevičius įžvelgia ir dar vieną – meną inicijuojančiąją – funkciją, kai kritikas, tapdamas kuratoriumi, verčia menininkus realizuoti jo koncepciją arba dalyvauja kūrybos procese[23].

Pastaroji funkcija atverčia išvirkščiąją kritikos pusę – kritika visada buvo manipuliavimo įrankis. Kritikas manipuliuoja visuomenės nuomone ne tik kuruodamas parodas ar kurdamas kartu su menininkais, bet ir vykdydamas politines ideologų

18 Andriuškevičius, *Lietuvių dailė: 1996–2005*, p. 228.

19 *Ibid.*, p. 219.

20 *Ibid.*, p. 229.

21 *Ibid.*, p. 230.

22 *Ibid.*, p. 225.

23 *Ibid.*, p. 226.

užduotis (kaip buvo sovietmečiu ar nacių Vokietijoje), atstovaudamas verslo interesams ir kt. Šitaip įtakingi kritikai „sukūrė“ žymiausius savo laiko menininkus: Baudelaire’as iškėlė Delacroix ir Courbet, Herbertas Readas – britų modernistus Barbarą Hepworth, Henry Moore’ą, Paulą Nashą ir Beną Nicholsoną, Greenbergas – Jacksoną Pollocką ir kitus abstrakčiojo ekspresionizmo tapytojus, Haroldas Rosenbergas – Willemą de Kooningą ir Franzą Kline’ą, Andriuškevičius – Valentiną Antanavičių, Eugenijų Antaną Cukermaną ir kitus. Šis iš esmės pozityvus veiksmas turi ir negatyvumo, nes kritikų propaguojamo idealo neatitinkantys menininkai dažnai nustumiami ar net tyčia nuvertinami. Taigi kritika aktyviai dalyvauja savo laiko meniniame procese – ji vertina dailės aktualiąją būklę, rašo dabarties meno istoriją, ji pati yra ir menas, ir istorija, ir propaganda.

Kuo kritika gali būti naudinga dailės istorikui? Kritikai pirmiausia yra dailės gyvenimo metraštininkai – jei ne jie, dažnai paprasčiausiai nežinotume, kas vyko nuo mūsų nutolusioje epochoje. Greitai reaguodami į viešus meno gyvenimo įvykius, kritikai kuria kultūros atmintį. Dažnai tik iš kritikų tekstų galime sužinoti, kaip atrodė mūsų nepasiekę dailės kūriniai tais laikais, kai dar neegzistavo fotografija (ir jei kas nors nepasirūpino pagaminti grafikos reprodukcijos). Kritikai papasakoja, kaip dailės kūriniai buvo eksponuoti seniai praėjusioje parodoje ar kokiame nors išardytame rinkinyje; juk kataloguose (jei jie buvo parengti) kūriniai būdavo tik išvardijami. Be to, kritikos tekstuose palieka pėdsaką laikui būdingas estetinis diskursas, amžininkų reakcija į naujus dailės kūrinius, jų mąstymas, vyraujanti dailės samprata, skonis ir mada, pirmieji mėginimai suvokti ir apibrėžti dailės naujoves. Taigi kritikų tekstai leidžia atsekti dailės kūrinių ir reiškinių recepcijos istoriją, jų reikšmę visuomenei, apčiuopti dailės gyvenimą, kuris pačiai kritikai yra, anot Andriuškevičiaus, „dar karštas, burbuliuojantis meno procesas“[24].

Kintant kritikos formoms ir požiūriams, jos tikslas liko tas pats – dalintis mintimis ir jausmais, kuriuos sukėlė susitikimas su naujais meno kūriniais[25]. Ši nuoširdi ir subjektyvi pozicija paranki, nes nereikalauja griežtai laikytis dailėtyros metodų, galima spontaniškai reaguoti į procesą, nereikia gaišti laiko naršant archyvus. Bet ir nedė-

24 Andriuškevičius, *op. cit.*, p. 227.

25 Турчин, *op., cit.*, p. 17.

kinga, nes kai nėra laiko distancijos, lengva suklysti. Ne veltui pasakojant dailės istoriją šaipomasi iš praeities kritikų – esą jie liaupsino dabar nebevertinamus menininkus (pavyzdžiui, prancūzų akademistus) ir peikė tuos, kurie pasuko meno istoriją nauja kryptimi (pavyzdžiui, impresionistus). Kritikų sugalvoti kandūs apibūdinimai, pavyzdžiui, „impresionizmas", „fovizmas", „kubizmas", tampa meno judėjimų pavadinimais. Net tokių iki šiol vertinamų kritikų kaip Diderot ir Baudelaire'as entuziazmas ir pasipiktinimas dabar daugiau linksmina, nei įtikina skaitytoją, nes kintant dailės sampratai senieji argumentai netenka galios, o kritikų tekstai įgyja šypseną keliančio naivumo. Ką daryti kritikui? Galima pasinaudoti britų *The Guardian* kritiko Adriano Searle'o patarimu pradedantiesiems: „Vienintelė taisyklė: žiūrėk, dar kartą žiūrėk ir vis žiūrėk. Jei tau nepatinka žiūrėti, nerašyk apie meną. Yra daug rašymo būdų. Skaityk kitus kritikus ir ne tik tuos, kurie rašo laikraščiams. Gali būti kūrybingas ir išdykęs, rimtas ar juokingas – kaip padiktuoja nuotaika ar reikalauja situacija. Mąstyk apie detales, taip pat – ir apie bendrą situaciją. Sužinok, kaip mąsto menininkai, ką jie sako ir kaip jie kuria. Sužinok apie medžiagas. Skaityk viską – viskas bus naudinga. Kontekstas daug reiškia, ir nepamiršk, kad tu taip pat esi to konteksto dalis. Ne visada pasitikėk tuo, kas parašyta ant galerijos sienos ar parodos kataloge. Niekada nerašyk apie tai, ko nematei. Nepasitikėk išankstine nuostata, bet tikėk savo nuojauta. Gerbk savo skaitytojus – daugelis jų žino daugiau nei tu. Taip pat prisimink, kad jie galbūt nematė to, apie ką nusprendei parašyti, tad papasakok jiems, kaip viskas atrodo, kokius jausmus ir kokias mintis tau tai kelia. Pasakyk jiems, kodėl kai kurie dalykai svarbūs, o kai kurie – ne. Užduok sau klausimus. Atsimink, kad mes gyvename 2008-aisiais, o ne 1688-aisiais. Ir, beje, gali nežinoti, ką galvoji, kol apie tai neparašei. Rašymas yra atradimo kelionė. Tu pasiklysi ir neteisingai suprasi. Tai gali būti irgi verta skaityti. Būk nuoširdus net tada, kai viską išgalvoji. Nesijaudink, jei tai, ką darai, nėra tikra kritika. Kritika dirba su tuo, ką kiti žmonės daro. Bet nebijok ir eik savo keliu. Įsivaizduoju, kad vaikščiodamas po parodą mintimis fotografuoju."[26]

AGNĖ NARUŠYTĖ

---

26 Our Critics' Advice, *The Guardian*, 8 July 2008 (*arts.guardian.co.uk/youngcritics/story/0,,2289650,00*).

Diderot. 1769 m. Salonas

> **Versta iš:** Diderot, *Salons IV. Héros et martyrs. Salons de 1769, 1771, 1775, 1781* (Collection savoir: Lettres), sudaryt. Else Marie Bukdahl, Michel Delon, Didier Kahn, Annette Lorenceau, Paris: Hermann, 1995, p. 15–18, 42–52 (iš prancūzų k. vertė Akvilė Melkūnaitė, komentarus parengė Agnė Narušytė)

Tapyba

Kokį varganą Saloną išvydome šiais metais! Beveik nė vieno istorinio paveikslo, nė vienos didingos kompozicijos, nieko, mielas drauge, dėl ko vertėtų ankstinti jūsų sugrįžimą. Nesakytum, kad mūsų menininkai būtų švaistę laiką – ne, jie daug darbavosi, bet jų paveikslai iškeliavo į užsienio šalis ir buvo uždaryti meno kabinetuose tų pradedančiųjų tapybos mėgėjų, kurie vis dar gyvena pirmąja džiugesio banga ir su niekuo nenori ja dalintis[27].

[Claude Joseph] Vernet [1714–1789] ponui de la Borde'ui[28] sukūrė aštuonis didelius paveikslus. Tam turtingam užsakovui šovė į galvą nesuvokiama užgaida reikalauti, kad paveikslai, patekę į jo galeriją, jau niekada nebūtų iš jos išnešti. Taigi jie ir nebuvo išnešti, de la Borde'as liko kurčias visuomenės reikalavimams. Ką jūs manote apie žiaurų piktnaudžiavimą tokia padėtimi, kai menininkas dėl būtinų poreikių tenkinimo priverstas aukoti talento šaltinį arba šlovę?[29] Šiuolaikinis Midas, tepažįstantis vien pinigus, nusprendė, kad pinigai ir yra vertingiausia žmogaus, kurio siela turi būti tauri, o mąstysena – laisva, honoraro dalis. Kodėl neatsiklausė jo paties? Kodėl nepasakė: „Vernet, kas tau geriau: veltui sukurti dievišką kūrinį ar niekuo neišsiskiriantį, už kurį tau sumokėtų aukso kalnus?" Jis būtų

---

27 Tarp kita ko, Diderot mąsto apie Falconet, iki 1778 m. dirbusį Sankt Peterburge. Kiti Salonuose eksponuojamus menininkų kūrinius nusipirkę mėgėjai paprastai nesudarydavo sunkumų juos pasiskolinti.

28 Jean-Joseph de Laborde (1724–1794) – bankininkas, visuomenės veikėjas, mecenatas, nuo 1764 m. kaupė dailės kūrinius savo rezidencijoje La Ferté-Vidame pilyje, amžininkų kūriniais dekoravo 1784 m. įsigytą Méréville'o pilį; 1794 m. gegužę giljotinuotas.

29 Turima omenyje aštuonių drobių serija *Keturios dienos dalys jūroje ir žemėje* (*Les Quatre Parties du jour sur mer et sur terre*), kurią užsakė de Laborde'as savo pilies biliardo salei.

pamatęs, ar menininkas dvejoja, ką pasirinkti. – „Bet tokia mano sąlyga.“ – Jūsų sąlyga, pone de la Borde'ai, yra neteisinga, nepatriotiška ir nesąžininga. Būsite pats nusipelnęs to, ką menininkas jums pateiks už pinigus. Nejaugi drįsite reikalauti, kad jis atgaivintų savo talentą, kurio šerdį pats išrovėte? Ar manote, kad žmogus, dirbantis visai tautai, turinčiai jį vertinti, nė kiek nesiskiria nuo žmogaus, dirbančio eiliniam privačiam asmeniui, kuris pasmerkia jo kūrinius tik poros kvailų akių žvilgsniui? Taigi, mielas drauge, jeigu šiam keistam pavyzdžiui bus lemta turėti sekėjų, apmąstykite jo pasekmes.

Nebeliko Salono, nebėra pavyzdžių mokiniams, nebegalime lyginti vieno meistriškumo su kito meistriškumu; šitie vaikai nebeišgirs nei meistrų vertinimo, nei mėgėjų ar rašytojų kritikos, nei žiūrovų, kuriuos vieną dieną patys turės patenkinti, balso.

Kvailas tas žmogus, apgailėtinas tas veikėjas, kuris pavydi jaunuomenei išsilavinimo, o visai tautai pavydi pramogos! Bet būna ir blogiau.

Nežinau, dėl ko taip yra, bet retas dalykas, kad minia susiburtų prie vidutiniško kūrinio, beveik toks pats retas kaip mūsų beprotiškos jaunystės laikais Tiuilri sode būriuotis aplink nedailią moterį. Minią veda instinktas.

Nebeliko Salono, o tauta, netekusi renginio, į kurį kasmet ateidavo ugdyti skonio, taip ir nepažengs į priekį. Juk jūs geriau už mane žinote, kaip tautos skonis daro įtaką meno pažangai. Išsilavinusioje tautoje ji vyksta sparčiai. O kvailoje tautoje kam menininkui alinti save darbu ir studijomis, jeigu aplodismentus gali pelnyti ir mažiau stengdamasis? Jis galvos: man sekasi ir to pakanka.

Nebeliko Salono, nebeliko konkurencijos tarp meistrų, nebeliko varžymosi, kuris skatina dėti dideles pastangas, nebesibaiminama viešo pasmerkimo. Jeigu menininkui pavyksta apgauti jį pasamdžiusį privatų neišmanėlį – jo darbas atliktas.[30]

Pono de la Borde'o dėka supratau, kad ateis laikas, kai pritrūks paveikslų ir tais metais paroda nebevyks.

Ministro vietoje būčiau manęs, kad meno ilgaamžiškumas Prancūzijoje priklauso nuo šios institucijos paramos, būčiau manęs, kad jos išnykimas kokiu šimtmečiu paspartintų jo nuopuolį, nebūčiau pakentęs, kad kažkieno užgaida jam kliudytų, o privačiam asmeniui, įžūliai iškėlusiam save aukščiau tautos, būčiau

30 Tai užuomina į Salonų vaidmenį kultūriniame gyvenime (1763, 1765 ir 1767 m. Salonai).

taręs porą žodelių. Galbūt tokį požiūrį jūs būtumėte palaikęs despotiškumo apraiška, gal būtumėte jame įžvelgęs pasikėsinimą į laisvę ir nuosavybę, bet man tai nebūtų svarbu.

Po šio įžanginio išpuolio man tikrai palengvėjo, tad imsiuosi nagrinėti kūrinius, kuriais mums buvo suteikta proga pasigėrėti. Jūs pageidaujate, kad kalbėčiau trumpai. Pasidariau senas ir tingus, jau esu išklojęs viską, ką norėjau, o pastabos apie meną, kurias dar galiu išsakyti, tokios menkutės, kad man bus nesunku jus patenkinti.

Kitą kartą – apie poną pirmąjį karaliaus tapytoją [François] Boucher [1703–1770] ir poną mūsų Mokyklos direktorių Michelį Vanloo[31].

BOUCHER

Senasis atletas prieš mirtį būtinai norėjo dar kartą įžengti į areną – kalbu apie Boucher. Buvo eksponuoti šio menininko *Čigonų eisena, arba Karavanas Benedetto di Castiglione stiliuje,* devynių pėdų pločio ir šešių pėdų šešių colių aukščio darbas[32].

Jame vis dar trykšta vaisingumas, lengvumas, polėkis, net nusistebėjau, kad jų nebūta daugiau, nes sveiko proto žmonės senatvėje linksta į nusišnekėjimą, nuobodumą, kvailumą, o bepročiai senatvėje darosi vis žiauresni, keistesni, vis labiau pamišę. O, koks nepakenčiamas senis būsiu, jei Dievas ilgiau laikys mane šioje žemėje!

Šalia šio paveikslo reikėjo pastatyti vieną tokių pokštininkų, kokius matome mugėse prie atrakcionų, kad šūkautų: „Prieikit, ponai, pamatysit didįjį skandalistą“... Ar jums patinka žmonių figūros? Jų ten buvo apstu, taip pat buvo ir žirgų, asilų, asilėnų, šunų, paukščių, galvijų bandų, kalnų, pastatų, daugybė aksesuarų, pasakiška veiksmų, judesių, drapiruočių ir derinių įvairovė. Tai pats gražiausias šurmulys, kokį tik gyvenime esate matęs.

31 Louis-Michel van Loo (1707–1771) – tapytojas akademistas, 1736–1753 m. Ispanijos karaliaus Pilypo V dvaro dailininkas, nuo 1765 m. – Prancūzijos karališkosios akademijos mokyklos *École Royale des Élèves Protégés* direktorius; 1767 m. nutapė Denis Diderot portretą (Paryžius, Luvras).

32 1769 m. Salone skandalą sukėlusi 205×280 cm formato daugiafigūrė pastoralė (šiandien Bostono dailės muziejuje) buvo nutapyta tarp 1767 ir 1769 m.

Tačiau tas šurmulys sukomponuotas dailiai, tapybiškai. Grupės sudarytos ir išdėstytos apgalvotai, tarp jų sklinda platus šviesos srautas, meistriškai paskirstyti ir skoningai parinkti aksesuarai, nedvelkia jokia kančia, potėpis drąsus ir dvasingas: visur gali atpažinti didįjį meistrą, o labiausiai įkvėpimą ir susižavėjimą žadina šiltas, lengvas, tikroviškas dangus.

Jei mano draugas sutiks žmogų, kuris tvirtins, kad Boucher *Karavanas* – vienas geriausių Salono paveikslų, tegu jam neprieštarauja, o jei sutiks sakantį, kad Boucher *Karavanas* – vienas blogiausių Salono paveikslų, tegu juo labiau neprieštarauja. Norėdamas jus pralinksminti, užrašysiu tų dviejų veikėjų pokalbį.

„Ar ginčijate, kad Boucher paveiksle esama gerų savybių, kurias aš įžvelgiu?“ – „Ne, bet ar jūs matote jame spalvų?“ – „Ne, jis blankus ir monotoniškas.“ – „Optinę iliuziją?“ – „Nėra jokios.“ – „O magiją, kuri suteikia drobei gylio, priartina arba atitolina daiktus, išdėsto juos skirtingose plokštumose, tarp plokštumų sukuria intervalus, judina oro srautus tarp figūrų?“ – „Sutinku, jos trūksta; *Karavanas* uždaras, suspaustas, dūsta ankštoje dėžutėje.“ – „O perspektyvą, kuri viskam suteikia tikroviškus atspalvius?“ – „Nėra jokios.“ – „O ką manote apie tas figūras už asilo, trečiame plane?“ – „Manau, kad jos per ryškios.“ – „O apie vyrą, kuris bėga priekyje?“ – „Toje vietoje jis pavaizduotas per mažas.“ – „O apie pagrindinę figūrą?“ – „Kurią? Tą moterį ant žirgo?“ – „Teisingai.“ – „Kad nors jos marškiniai kiek per platūs, ji gražiai aprengta, gražiai sušukuota, kad jos veido bruožai malonūs, kad be liūdesio negali atsakyti šito komplimento kitoms, kurios ją supa fone.“ – „Taip, o kaip jums jų kūnų atspalviai?“ – „Taip, sutinku, jie pilki ir švininiai.“ – „[Sébastienas] Bourdonas [1616–1671] jau išnaudojo šiuos pilkos atspalvius, Boucher išmano juos, bet piktnaudžiauja.“

[...]

CHARDIN

Turėčiau nurodyti jums [Jeano Baptisteʼo Siméono] Chardino [1699–1779] darbus ir paskatinti paskaityti, ką esu rašęs apie šio menininko dalyvavimą ankstesniuose Salonuose, bet jeigu žmogų giriu, mėgstu kartotis – pasiduodu įgimtai silpnybei. Apskritai, gėris mane veikia daug labiau negu blogis. Išvydęs blogį iškart šokteliu iki lubų, bet toks susijaudinimas greit nuslūgsta. O gėriu žaviuosi ilgiau. Chardinas nėra istorinis tapytojas, bet jis – didis žmogus. Jis visiems gali būti harmonijos – reto

dalyko, apie kurį visi kalba, bet nedaugelis tepažįsta – mokytoju. Ilgėliau sustokite priešais gražų [Davido] Tenierso [1610–1690] arba gražų Chardino paveikslą, vaizduotėje išsaugokite jų poveikį, o vėliau viską, ką matysite, lyginkite su šiuo modeliu ir, būkite tikras, sužinosite paslaptį, kaip retai likti patenkintam.

Meno atributai [aptariamasis variantas dingęs; žinomas tik iš kopijų] ir jam skiriami pagyrimai. To paties autoriaus.

Visi mato natūrą, bet Chardinas ją mato gerai ir kaip įmanydamas stengiasi atvaizduoti taip, kaip mato; įrodymas – drobė *Meno atributai*. Kaip joje laikomasi perspektyvos! Kaip vieni kitus atspindi objektai! Kaip aiškiai apibrėžti tūriai! Nežinia, kur paslėpti kerai, nes jų yra visur. Ieškome šešėlių ir šviesos, jų tikrai turi būti, bet jie nepritrenkia akių, objektai patys savaime atsiskiria vienas nuo kito. Pažiūrėkite į patį mažiausią šio dailininko paveikslą – persikas, vynuogė, kriaušė, graikinis riešutas, puodelis ir lėkštutė, triušis, kurapka – ir išvysite didį, patį tikriausią koloristą. Žvelgdamos į *Meno atributus,* atgaivintos akys lieka patenkintos ir ramios. Kai ilgai žiūri į šį paveikslą, vėliau kiti atrodo šalti, suskaldyti, plokšti, grubūs ir nedarnūs. Chardinas yra tarp natūros ir meno, visų kitų dalykų imitavimas jam mažiau svarbus. Jo darbuose nėra nieko, kas rėžtų akį. Juose tvyro tokia harmonija, kad nė nesugalvotum trokšti tobulesnės, ji nepastebimai persmelkia visą kompoziciją, atsispindi kiekviename drobės plotelyje, apie ją galima sakyti tą patį, ką teologai kalba apie dvasią: ji juntama visur ir yra paslaptinga. Bet, kadangi turiu būti teisingas, tai yra, nuoširdus sau pačiam, skulptūros simbolis Merkurijus man pasirodė silpnokas piešinys: šiek tiek per ryškus ir pernelyg dominuoja virš kitų dalių, nesukuria tokios optinės iliuzijos, kokią galėtų. Galbūt nereikėjo modeliu rinktis naujos gipsinės skulptūros, galbūt labiau dulkių nusėstas gipsas skleistų blankesnę šviesą ir būtų palankesnis tapymo atsitiktinumams; galbūt labai seniai pieštas aktas, tai jau nebedaroma, o be to, ši figūra nupiešta ne viena. Chardinas – senas burtininkas, amžius iš jo dar neatėmė stebuklingosios lazdelės. Paveikslas *Meno atributai* – pakartojimas ankstesnio, tapyto Rusijos imperatorei – laikytinas vertingesniu[33]. Chardinas mielai save kopijuoja, dėl to esu linkęs manyti, kad jo darbai brangiai jam atsieina.

33 Apie *Meno atributus* kataloge rašoma: „Šis paveikslas, pakartojantis su keliais pakeitimais

Moteris, grįžtanti iš turgaus. To paties autoriaus[34].

Virėja, grįžtanti iš turgaus, yra toji pati kaip paveiksle, tapytame prieš keturiasdešimt metų. Šitas paveikslas – išties dailus dalykėlis. Chardinas nuolatos laikosi savitos manieros, tad jei turi kokį trūkumą, tai jį išvysite visur; dėl tos pačios priežasties niekada nepraranda ir to, ką daro tobulai. Ir šis paveikslas harmoningas, atspindžiai dera, efektai tikroviški – tai retas dalykas, nes juk lengva sukurti efektus, kai suteiki sau įvairių laisvių, sukuri daugybę šešėlių nė nesukdamas galvos, iš kur jie atsiranda. Tačiau būti ir aistringam, ir principingam, būti gamtos vergu ir meno šeimininku, turėti ir talento, ir proto – tai tolygu pergudrauti patį velnią. Gaila, kad Chardinas visur naudoja savo manierą ir kad ji, perkelta nuo vieno objekto į kitą, kartais virsta sunkia, slegiančia. Ji tiks tamsiems, matiniams negyvų objektų atspalviams, jų tvirtumui, bet visai nederės prie gyvųjų objektų gyvasties, subtilumo. Įžiūrėkite ją krosnelėje, duonoje ir kituose daiktuose ir nuspręskite, ar ji taip pat tinka tos tarnaitės rankoms ir veidui, kurios proporcijos, beje, man atrodo per stambios, o laikysena kiek per manieringa.

Chardinas labai tiksliai imituoja natūrą, labai griežtai save teisia; esu matęs jo paveikslą *Grobis*, kurio taip ir nebaigė: kol tapė, tie triušeliai ėmė pūti, o jis neteko vilties, kad tapydamas kitus sukurs norimą harmoniją. Kiti, kurie jam vis nešti vėliau, buvo arba per tamsiai, arba per šviesiai rudi.[35]

Du bareljefai. To paties autoriaus.[36]

Modeliai šiems mažiems *Bareljefams* parinkti prasti: tai vidutiniškos skulptūros[37], bet mane jie vis tiek žavi. Matyti, kad dailininkas gali harmoningai ir koloristiškai nutapyti ir tokius objektus, kurie patys tų savybių beveik neturi. Jie balti, tad nėra nei juodos, nei baltos spalvų, nė dviejų panašių atspalvių, tačiau dermė kuo puikiausia. Tas Chardinas buvo teisus, kai vienam bendražygiui, eiliniam tapytojui, atsakė: „Argi tapoma spalvomis?“ – „Tai kuo?“ – „Kuo? Jausmu...“ – Jis mato, kaip kūnų paviršiuje banguoja šviesa ir atspindžiai, pagauna juos ir nežinia kokiu būdu perteikia nesuvokiamą jų sumaištį.

Šerno galva [aptariamasis variantas dingęs; žinomas tik iš kopijų]. To paties autoriaus[38].

Štai jo darbo *Šerno galva* nė kiek manęs netraukia. Tūriai išdėstyti gerai, bet potėpis sunkus, stinga smulkmenų, o žvėries kailis nutapytas ne taip lengvai ir ne taip gyvai, kaip man norėtųsi.

Du paveikslai su vaisiais. To paties autoriaus.[39]

Šie du jo paveikslai *Vaisiai* – labai gražūs. Kad pasirašytų paveikslą, Chardinui pakanka kriaušės ir vynuogių kekės. *Ex ungue leonem*[40]. Ir vargas tam, kas nesugebės atpažinti žvėries iš jo nagų.

[...]

DE LA TOUR

Jau ėjau iš Salono, jaučiausi pavargęs, pakeliui užsukau pas [Maurice'ą Quentiną] de la Tourą [1704–1788], tą keistą žmogų, penkiasdešimt penkerių ėmusį mokytis lotynų kalbos; jis metė meną, kuriame jau buvo pasiekęs aukštumų, ir nėrė gilyn į metafiziką, greit visai sujauksiančią jam protą[41]. Radau jį reiškiant pagarbą [Jeano] Restout [1692–1768] atminimui: pagal ankstesnį portretą, kuriuo buvo nepatenkintas, tapė naują jo atvaizdą[42]. „O, žaidžiu gražų žaidimą! – pasakė man. – Tegaliu

....

nutapytąjį Rusijos imperatorei, priklauso p. abatui Pommyerui.“ Jekaterinos II versija yra Sankt Peterburgo Ermitaže.

34 Katalogo nr. 32. Ši drobė sunaikinta Antrojo pasaulinio karo metais kartu su dalimi londoniškės Henry'o Rothschildo kolekcijos.

35 Nuo XVIII a. trečiojo dešimtmečio pabaigos Chardinas nutapė visą seriją natiurmortų, kurių kompozicijoje pagrindinę vietą užima negyvas kiškis. Tai rodo, kad šis motyvas tapytojui buvo svarbus.

36 Kataloge tuo pačiu 34-u numeriu nurodyti du paveikslai, vaizduojantys bareljefus.

37 Be abejonės, Diderot nežinojo Chardino nutapytų bareljefų autoriaus. Tai Gérard'as Van Opstalis (1605–1668). Abu Opstalio darbai po jo mirties pateko į karališkąsias kolekcijas ir buvo ten Chardino laikais.

38 Pasak katalogo, šis 33 numeriu pažymėtas paveikslas yra „iš pono kanclerio kabineto“ – tai Charles'is-Augustinas de Maupeou.

39 Du natiurmortai kataloge pažymėti vienu numeriu – nr. 35. Jų pavadinimai: *Kriaušių krepšelis su riešutais, peiliu ir vyno taure* (*Corbeille de pêches avec noix, couteau et verre de vin*, Luvro muziejus) ir *Vynuogių krepšelis* (*Corbeille de raisins* buvo Henry'o Rothschildo kolekcijoje, sunaikintas Antrojo pasaulinio karo metais).

40 *Lot*. – Liūtą pažinsi iš nagų.

41 Diderot teko pamatyti, kaip jo pranašystė išsipildė. Priešingai savo laiko racionalizmui, de la Touras tyrinėjo mistinį panteizmą, kuris užtemdė paskutinius jo gyvenimo metus.

42 Pirmoji de la Touro nutapyto Restout portreto versija eksponuota 1738 m. Salone. Dabartinė jo buvimo vieta nežinoma. Jo replika ar variantas eksponuotas 1746 m. Salone. Taip pat

laimėti. Jeigu pasiseks, pelnysiu gero menininko šlovę, jei ne, liks gero draugo pagyrimas.“ Jis prisipažino, kad jaučiasi neapsakomai dėkingas už patarimus Restout, vieninteliam jo amato atstovui, kuris pasirodė noriai bendraujantis[43]; kaip tik šis dailininkas jį išmokė tapyti pasuktą galvą, sukurti efektą, kad tarp figūrų ir fono juda oras: šviesios pusės atspindį tapyti fone, o foną atspindėti šešėlinėje pusėje[44]; nežinia, ar dėl Restout kaltės, ar dėl savo paties, nėrėsi iš kailio, kol perprato šį, nors ir paprastą, principą; kad jei atspindys bus per ryškus arba per blankus, apskritai nepavyks atvaizduoti natūros, o tik tapyti, ir nesvarbu, ar tapytojas silpnas, ar stiprus, jo darbas nebus nei tikroviškas, nei harmoningas.

De la Touras darbavosi, aš ilsėjausi. Ilsėdamasis klausinėjau, jis atsakinėjo. Pasiteiravau, kodėl tokiame tobulame paveiksle kaip [Jeano Baptisteʼo] Greuzeʼo [1725–1805] *Mergaitė su juodu šuniuku*, kur talentas tapyti kūną pasiekė aukščiausią pakopą, menininkas nesugebėjo atvaizduoti baltinių: mergaitės ranką dengianti marškinių rankovė primena akmens luitą, kuriame išraižytos klostės. Trūkumas, atsakė jis, kyla dėl tos pačios priežasties kaip ir begalė kitų, daug svarbesnių. Jis kyla dėl to, kad vaikams per anksti liepiama ne kruopščiai atvaizduoti, o pagražinti natūrą. Dar nesupratę, kas ji yra, jie iššyk imasi vadinamojo gražinimo, o kai turi nuolankiai ją atvaizduoti – nes reikia pradėti nuo mažiausių smulkmenų, – jie nebenutuokia, ko griebtis.

Panūdau sužinoti, ką jis turi galvoje, sakydamas *pagražinti natūrą*, ir pasijutau labai pamalonintas, kai įsitikinau, kad žmogus, nugalėjęs nepalankią, pažangai kliudžiusią prigimtį, pasiekęs aukštumų vien savo darbu ir mąstymu, puoselėjo lygiai tokias pačias mintis kaip aš.

....

egzistuoja vieno iš šių portretų etiudas. Laiške panelei de Zuylen, datuotame 1770 m. kovo 5 d., de la Touras parašė, kad jis turi „ant molberto velionio p. Restout portretą, nutapytą ir dovanotą Akademijai 1744 m.“ Be abejonės, čia turima omenyje drobė, eksponuota 1744 m. Salone.

43 Laiške panelei de Zuylen de la Touras praneša tai, ką parašė Diderot: „Nuo jo mirties norėjau jam patvirtinti, kad pripažįstu didžiuosius tapybos principus, kuriuos jis man perteikė, taisydamas šį darbą [Restout portretą]“.

44 Restout *Esė apie tapybos principus* pats atskleidė meno principus, kuriuos, anot Diderot, de la Touras mėgino taikyti savo portretuose. Pavyzdžiui, jis paaiškina, kaip „galva turi būti pasukta“, kad atrodytų natūrali“. Tai dar vienas įrodymas, kad pokalbis su de la Touru nėra įsivaizduojamas.

Mūsų mokyklos dėstytojai, dėstė jis, daro dvi dideles klaidas: pirmoji – jie per anksti vaikams pasakoja apie šį principą; antroji – siūlo jiems jį išbandyti, bet nesieja jo su jokiu sumanymu, todėl kai kurie vaikai lyg vergai lenkiasi antikinėms proporcijoms, taisyklėms ir skriestuvui, nebeišsivaduoja iš jų ir visą likusį laiką jiems lieka būdingas dirbtinumas bei šaltumas; kiti pasiduoda vaizduotės siautėjimui, jis pastūmėja į dirbtinumą bei manieringumą, ir nuo to jie taip pat nebeišsivaduoja.

Štai ką turiu omenyje sakydamas pagražinti natūrą, tęsė jis. Nei natūroje, vadinasi, nei mene nėra nė vienos dykinėjančios būtybės. Tačiau kiekvienai būtybei yra tekę pajusti didesnį ar mažesnį nuovargį dėl savo būklės, ir tai joje paliko daugiau ar mažiau ryškų įspaudą. Pirmas dalykas – pastebėti tą įspaudą; pavyzdžiui, jeigu reikia tapyti karalių, kariuomenės generolą, ministrą, teisėją, kunigą, filosofą, nešiką, tas veikėjas turi kiek įmanoma atspindėti savo būklę, bet kadangi pakeitus vieną dalį visada daugiau ar mažiau pasikeičia ir kitos, antras dalykas yra kiekvieną dalį keisti tiek, kiek jai reikalinga, ir taip, kad karalius, teisėjas, kunigas nebūtų vien karaliaus, teisėjo, kunigo veidas arba charakteris, bet nuo galvos iki kojų atskleistų to veikėjo būklę. Prie šios ilgos, varginančios, sudėtingos studijos, prie šio požiūrio, kuris nėra toks apibrėžtas, kad nepaliktų menininko vaizduotei pakankamai didelės laisvės, viską dar šiek tiek pastiprinkite – kaip tik tiek, kad scena ir ją sudarantys veikėjai taptų nuostabūs – ir apie jūsų figūras sakys kaip apie Raffaello: galbūt jos niekur ir neegzistuoja, bet atrodo, lyg būtume daugybę kartų jas regėję. Matote, mielas drauge, kaip tik šiuos dalykus dėsčiau straipsnio apie 1767-ųjų Saloną įžangoje.

Tačiau neturiu nieko nuo jūsų slėpti. Jis prisipažino man, kad troškimas gražinti ir perdėtai vaizduoti natūrą pamažu slopsta, kai įgyjama daugiau patirties ir miklumo, ateina laikas, kai ji atrodo tokia graži, vientisa, net jos trūkumai darniai tarpusavyje susiję, kad linkstama ją atvaizduoti tokią, kokią matom, o nuo šio polinkio mus nukreipė priešingas įprotis ir dar tai, kad, pasirinkus šį kelią, sunku nutapyti ir pakankamai tikrovišką, ir patinkantį darbą: tai kitas principas, kurį, kaip žinote, man pakuždėjo nuojauta; tuo įsitikinsite skaitydamas pirmąjį mano trumpo *Traktato apie tapybą* skyrelį[45].

45 Jei pirmoji Diderot ir de la Touro dialogo dalis yra autentiška, galima manyti, kad tokia yra ir antroji dalis, kur jis aiškina estetikos principus.

Bet grįžkime prie šio dailininko paveikslų. Ar žinote, kas tai buvo? Keturi ant pušinių porėmių ištempti šedevrai, keturi *Portretai*. Ak, mielas drauge, kokie tai portretai, o ypač – abato[46]! Jie tokie tikroviški ir tokie paprasti, kad, man regis, nieko panašaus dar nesu matęs: nė šešėlio manieringumo, gryna, be jokio meno natūra; potėpiai nė kiek nepretenzingi, spalvų kontrastai nė kiek nepabrėžti, kūno padėtis kuo natūraliausia. Stovėdamas prieš šią delno dydžio drobę išsilavinęs mąstantis žmogus sušunka: „Koks sudėtingas menas yra tapyba!"... o išsilavinęs apie ją nemąstantis žmogus: „O, kaip gražu!"

Žinoma, de la Touras eksponavo šiuos portretus norėdamas išreikšti savo viršenybę, parodyti, koks milžiniškas atstumas skiria gerą nuo puikaus; jis tikras, kad pasitraukus iš kampo, į kur jis buvo nugrūstas, paskui jau sunku žiūrėti į kitus to paties žanro kūrinius.

Bet kadangi man lieka laiko ir vietos, turiu atsikratyti, o ir jūs taip pat, maždaug pustuzinio apgailėtinų žmogėnų, kurie visi kartu paėmus neverti nė vienos eilutės: tokio Millet Francisque'o, sakoma, kad labai sąžiningo žmogaus, bet prasto peizažisto; tokio Antoine'o le Belio, kito gero žmogaus ir taip pat prasto peizažisto; tokio Hutino, kurio buvo eksponuojama pora nelabai ko vertų *Tarnaičių iš Saksonijos*, na tai kas, kad iš toli atkeliavusių; tokio Peronneau, kuris kadaise, atrodė, ketino tapti kažkuo, bet, sprendžiant iš trijų ar keturių blyškiaspalvių, blankių ir jokio poveikio nedarančių pastelių, bus apsigalvojęs; tokio Valade'o, kurio paveikslų man niekada nepavyko pamatyti, o tai ne pats blogiausias dalykas, koks gali man nutikti, jis nėra vargšas, bet tikrai varganas tapytojas, nes neįmanoma iškart dirbti dviejų darbų; tokio Desportes'o, kuriam pasirodė neverta sekti dėdės, labai gabaus žmogaus, pėdomis; tokio Juliart'o, kuriam išties nepasisekė, kad mato natūrą būtent taip, kaip mato, nes netenka didelio malonumo ir tapo tikrai blogus paveikslus.

Šitaip greitai perlipęs per tų žmogelių galvas jaučiuosi pailsęs, bet galėsiu atsigriebti rašydamas apie [Philippe'ą Jacques'ą] Loutherbourg'ą [1740–1812], Vernet ir [Francesco] Casanovą [1727–1803]. Melskite Dievą, kad tą dieną, kai pasakosiu apie juos, nebūčiau pagautas įkvėpimo. Linkiu gero vakaro. Kol rašau jums, ten be manęs jau vakarieniauja, o jaučiuosi turįs apetitą.

46 *Abato Reglet portretas* (*Portrait de l'abbé Réglet*), pastelė, katalogo nr. 37. Dabartinė buvimo vieta nežinoma. Nupiešta Saint-Aubino. Diderot kalba apskritai apie „keturis portretus". Vienas iš jų yra abato Reglet, kiti trys – pastelės (dingusios, žinomos tik iš kopijų), eksponuotos tuo pačiu numeriu.

KOMENTARAS

Prancūzų švietimo filosofas ir rašytojas Denis Diderot (1713–1784), enciklopedijos *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751–1772) iniciatorius, vyriausias redaktorius ir pagrindinis autorius, buvo ir dailės kritikas. Rašydamas apie Paryžiaus Salonus, kaip ir rengdamas švietėjiškas pažiūras propagavusią enciklopediją, Diderot siekė to paties tikslo: „pakeisti žmonių mąstymo būdą"[47].

Salonai – tai nuo XVII a. antrosios pusės iki pat 1863 m. „Atmestųjų salono" Luvre reguliariai rengtos Karališkosios akademijos narių parodos. Jie tapo svarbiu reiškiniu šalies meniniame gyvenime. Tai rodo nuolat augęs parduotų kiekvieno Salono katalogų (*Livret*) skaičius (8 000 egzempliorių 1755 m. ir 20 000 – 1783 m.). Tie katalogai žiūrovams padėdavo susiorientuoti, nes ekspozicijoje darbai būdavo pažymėti tik numeriais, pagal kuriuos kataloge būdavo galima rasti autorių pavardes bei pavadinimus[48].

Diderot pradėjo rašyti apie Salonus, paprašytas savo draugo filologo, laikraščio *Correspondance littéraire, philosophique et critique* redaktoriaus Friedricho Melchioro Grimmo (1723–1807). Grimmas leido rankraštinius naujienlaiškius, skirtus rinktiniams Europos monarchams ir kunigaikščiams. Juose būdavo pasakojama apie tai, kas vyksta Paryžiaus meno ir literatūros scenoje[49]. 1759–1779 metais Diderot tam naujienlaiškiui rašė tekstus apie Salonus laiškų, adresuotų Grimmui, forma ir iš viso parašė 9 „Salonus". „Salonai" buvo publikuojami mažomis porcijomis, tad publikacijos labai ištįsdavo laike – iki metų[50]. Tačiau tie tekstai

47 Cituota L. Hunt ir kt., *The Making of the West: Peoples and Cultures: A Concise History*, t. 2, 2-as leidimas, Boston: Bedford/St. Martin's, 2007, p. 611.

48 В. Турчин, *Из истории западноевропейской художественной критики XVIII–XIX веков: Франция, Англияи, Германия*, Москва: Издательство Московского университета, 1986, p. 12.

49 Турчин, *op. cit.*, p. 32.

50 *Ibid.*, p. 36.

cirkuliavo uždarame aristokratų rate ir plačiajai publikai liko iš esmės nežinomi. Pirmosios „Salonų“ publikacijos pasirodė tik 1795 ir 1798 m., bet daugiausiai – XIX amžiuje. Tuomet Diderot ir išpopuliarėjo kaip kritikas, sugebėjęs papasakoti apie paveikslus taip, kad ir nemačiusieji juos „pamatytų“, gebėjęs vertinti ir numatyti meno tendencijas[51].

Čia publikuojamas Diderot teksto apie 1769-ųjų Saloną vertimas iš prancūzų kalbos. Pasak prancūziškojo šaltinio leidimo komentatorės Elses Marie Bukdahl, šiame Salone eksponuota mažiau klasikų bei istorinių drobių ir daugiau žanrinės tapybos. Tuomet diskutuota daugiausiai apie tai, kodėl tiek mažai „didžiojo žanro“ darbų[52]. Tai atsispindi ir Diderot tekste, kurį jis pradeda situacijos kritika, jau pirmuoju sakiniu sušukdamas: „Kokį vargingą Saloną išvydome šiais metais!“ Diderot manymu, dėl to kalti turtingi meno mėgėjai, superkantys paveikslus ir laikantys juos savo privačiose kolekcijose, kurios yra neprieinamos visuomenei. Tai prieštarauja Diderot švietėjiškoms nuostatoms, tad jis negaili vietos ir vaizdingų posakių kritikuodamas situaciją bei argumentuodamas, kodėl tai yra blogai – paveikslai nebedalyvauja viešajame gyvenime, tad savo darbus mecenatui pardavęs menininkas lieka nežinomas, nyksta paskata konkuruoti, galimybė lavintis, o menui – tobulėti. Tačiau Diderot perdeda – jo pastabos tinka tik Falconet, kuris buvo Sankt Peterburge, nes kiti mėgėjai nusipirktus darbus mielai skolindavo. Vis dėlto, nepaisant netikslumo, šioje su įniršiu parašytoje įžangoje švietėjas Diderot išdėsto savo mintis apie parodos, kaip šviečiamąją funkciją atliekančios institucijos, visuomeninę vertę ir pasisako už viešų meno kūrinių kolekcijų kūrimą ir išsaugojimą.

O toliau, pripažinęs, kad „po šio įžanginio išpuolio man tikrai palengvėjo“, Diderot imasi, kaip visada, analizuoti kūrėjų darbus iš eilės, pagal kataloge numatytą eilės tvarką. Tačiau tik pirmuosiuose „Salonuose“ jis tai daro nuosekliai, vėliau Diderot linksta išskirti svarbiausius kūrinius, o pagrindinis reikšmingumo rodiklis – kūriniui skirto teksto ilgis[53]. Toks yra ir tekstas apie 1769-ųjų Saloną.

51 *Ibid.*

52 Diderot, *Héros et martyrs. Salons de 1769, 1771, 1775, 1781. Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie*, sudaryt. E. M. Bukdahl ir kt., Paris: Hermann, 1995, p. 3.

53 Турчин, *op. cit.,*p. 39.

Imdamasis kritikos, Diderot akcentuoja jos vertinamąją ir pedagoginę funkciją – jo uždavinys yra argumentuotai pasakyti publikai, kurie kūriniai (ir menininkai) yra geri, kurie – blogi ir kodėl. Tik taip esą galima „ugdyti menininkus ir profanus“[54].

Vertindamas Diderot turėjo savo kriterijų sistemą. Jis neigiamai žiūri į rokoko stilių, į Antikos kopijavimą (ji gali būti tik įkvėpimo šaltinis), vertina gamtos imitavimą (lygina kūrinius su gamta), svarbiausi žanrai jam – peizažas ir portretas (tad jis ignoruoja tuo metu įprastą žanrų hierarchiją, pagal kurią svarbiausias yra istorinis paveikslas), spalva jam – svarbesnė išraiškos priemonė nei linija, o menas yra susijęs su morale[55], nors nebūtinai gero meno kūrinio objektas turi būti gražus. Diderot nemėgsta manieringumo, nes tai reiškia sekimą autoritetais, ir alegorijos, nes ji „šalta ir miglota“[56]. Tačiau tų kriterijų jis nedeklaruoja, juos reikia perskaityti „tarp eilučių“, bet tai padaryti gana sunku, nes, anot La Font'o de Saint-Yenne'o, kritiko tekstams būdingas „organizuotas chaosas“[57].

Kaip sako Diderot komentatorius Michelis Delonas, visiems jo tekstams būdinga „įtampa tarp eksponuojamų kūrinių atskirumo ir komentaro vientisumo“[58]. Atskirumo įspūdį stiprina ir tai, kad Diderot nuolat kaitaliojo stilių, nes laikėsi tuomet paplitusios nuomonės, kad stilius išreiškia asmenybę, o kiekvienai asmenybei būdinga sava „literatūrinė kalba“[59]. Tad jis rašo istorinį ramų pasakojimą, estetinį traktatą ir dialogą, vartoja šnekamąją kalbą, kaitalioja mokslinį ir poetinį toną. Kritišką vertinimą dažnai signalizuoja ironija[60]. Diderot teiginiai dažnai paradoksalūs, nes, jo manymu, kritika turi remtis jausmu, o ne „absoliučiomis taisyklėmis“[61]. Iš dalies dėl to jo vertinimai nėra kategoriški – kritikuodamas menininką jis randa ir ką pagirti, taip pat ir atvirkščiai[62]. Rašydamas apie François Boucher ir Jeane'ą Baptiste'ą

54 *Ibid.*, p. 37.

55 Турчин, *op. cit.,* p. 37–38.

56 *Ibid.*, p. 42–43.

57 *Ibid.*, p. 38.

58 Diderot, *op. cit.*, p. XVI.

59 Турчин, *op. cit.*, p. 39.

60 *Ibid.*

61 *Ibid.*

62 *Ibid.*, p. 40.

Siméoną Chardiną, Diderot aptaria kiekvieną jų paveikslą, eksponuojamą Salone. Boucher paveikslo kritika trikdo: šią vietą perskaičius, tikroji Diderot nuomonė taip ir lieka neaiški. Iš pradžių jis viską giria: jis regi paveikslo gyvybingumą, žavisi nutapytomis figūromis, kompozicija, šviesa, potėpiais. Tačiau visa tai išsakęs, kritikas staiga sukelia abejonę, patardamas „mano draugui" skaitytojui neprieštarauti dviem priešingoms nuomonėms apie Boucher. Ir, kad būtų aiškiau, pateikia taip manančiųjų dialogą, kurį Diderot komentatorius Michelis Delonas laiko formaliu pasirinkimu – dialogas tekstui „suteikia tam tikrą ritmą, greitą, atsitiktinį, lakonišką"[63]. Be to, dialogą Diderot laikė tinkamiausia filosofavimo forma, ardančia „dominuojantį diskursą"[64]. Taigi dialogo dalyvis, manantis, kad Boucher *Karavanas* yra „vienas blogiausių Salono paveikslų", sakinys po sakinio sutriuškina visus pozityvius savo partnerio teiginius – čia nesą nei perspektyvos, nei optinės iliuzijos, nei harmonijos, net kūnai netikroviški. Žinant, kad Diderot visada kritikavo Boucher, galima spėti, kad pradžioje išsakyti pagyrimai jo adresu buvo ironiški.

Tuo tarpu Chardinas yra vienas mėgstamiausių Diderot menininkų. Jo kūryboje kritikas randa visa tai, ką jis vertina mene: harmoniją, teisingą gamtos atvaizdavimą, perspektyvą, apčiuopiamus tūrius ir gebėjimą jautriai naudotis spalvos, šviesos ir šešėlių raiška („Ieškome šešėlių ir šviesos, jų tikrai turi būti, bet jie nepritrenkia akių, objektai patys savaime atsiskiria vienas nuo kito"). Tačiau Diderot nevengia kritikuoti ir Chardiną, pastebėjęs netobulumą – paveiksle *Meno atributai* prasčiau nupieštą Merkurijų, nes esą galbūt pasirinktas netinkamas modelis. Čia prasismelkia mintis, kad tapybos kokybė priklauso nuo tapomo objekto, tad vėliau ir nebaigtas paveikslas pateisinamas tuo, kad menininko tapomi triušeliai „ėmė pūti". Kritikuoja Diderot ir Chardino manierą, kuri nepadeda atskleisti „gyvųjų objektų gyvasties", ir *Šerno galvą*, kurios „potėpis sunkus". Įvardyti trūkumus net ir geriausių menininkų darbuose jį verčia asmeninis kritikos moralės kodeksas: kritikas turįs „būti teisingas, tai yra nuoširdus sau pačiam".

Baigęs rašyti apie Chardiną, Diderot nukrypsta nuo užduoties ir rašo, regis, pašalinį tekstą – apie tai, kaip eidamas namo jis užsuka pas Maurice'ą Quentiną de

63 Diderot, *op. cit.*, p. XV.

64 Diderot, *op. cit.*, p. XVI.

la Tourą. Taip į kritikos tekstą įsiveržia kritiko gyvenimas. Tačiau šis nukrypimas nėra savitikslis. Būdamas neprofesionalas, Diderot mokėsi suprasti meno techninius aspektus ir kūrybos procesą kalbėdamasis su menininkais ir kartu su jais vaikščiodamas į parodas. Jo dažniausi kompanionai ir mokytojai buvo tie patys Chardinas ir de la Touras, Étienne'as Maurice'as Falconet, Jeanas-Baptiste'as Greuze'as ir kiti[65]. Tai liudija ir pasakojimas apie apsilankymą pas de la Tourą – visas jų pokalbis sukasi apie tapybą, jie kritiškai vertina kolegų darbus ir tapytojų ugdymą, atiduodami pagarbą Jeanui Restout, kurio pamoka de la Tourui smulkiai aprašoma, ir kritikuodami Akademiją, kur jauniems žmonėms „liepiama ne kruopščiai atvaizduoti, o pagražinti natūrą". Taigi šiuo „pašaliniu" epizodu Diderot patrauklia forma perteikia svarbias mintis apie menininkų rengimo trūkumus politinę galią turintiems skaitytojams.

Ir štai, pabaigęs ilgą pasakojimą apie de la Tourą, Diderot vėl grįžta į Saloną, nes „liko laiko ir vietos". Tačiau čia jis vienu ilgu sakiniu „atsikrato" jo laiko nevertų tapytojų, kurių vardai iš tikrųjų mažiau žinomi nei prieš tai aptartųjų – istorija parodė, kad vertindamas Diderot buvo įžvalgus.

Vertinant Diderot tekstą apie 1769 m. Saloną kitų „Salonų" kontekste, matyti, kad čia jis tik fragmentiškai užsimena apie vertinimo kriterijus, filosofines ir estetines pažiūras, mažiau fantazuoja, nesikalba su paveikslų personažais, nepasakoja apie savo santykį su jų prototipais gyvenime, neįžengia į peizažus ir apskritai kalba ne taip emocionaliai kaip 1767 m. „Salone", kuris yra jo kritikos viršūnė[66]. Šis skirtumas aiškinamas tuo, kad Diderot tais metais buvo labai užsiėmęs – Rusijos imperatorei Jekaterinai II jis pirko „didžiųjų meistrų" (Raffaello, Tiziano, Rembrandto, Tenierso jaunesniojo ir Rubenso) darbus, kurie nustelbė Salone eksponuotus kūrinius, tad jis ėmė kritikuoti ir tuos, kuriuos anksčiau vertino[67]. Be to, tuo metu (1773–1777) jis rašė esė apie teatrą *Paradoksas apie komiką* (*Paradoxe sur le comédien*, publikuotas tik 1830), kurio pagrindinė mintis yra ta, kad „menininkas, norėdamas sukurti tobulą meno kūrinį, turi suvaldyti savo įkvėpimą

65 Турчин, *op. cit.*, p. 34; Diderot, *op. cit.*, p. 6.

66 Diderot, *op. cit.*, p. 4.

67 Diderot, *op. cit.*, p. 4–5.

ir subjektyvumą“. Spėjama, jog ši mintis prasismelkė į Diderot kritiką[68]. Tad čia Diderot vengia fantazuoti, rašo rimtai ir dalykiškai[69]. Be to, šiame „Salone“ jis daugiau remiasi kitų apie jį rašiusių kritikų nuomonėmis – jos sutampa dėl to, kad Salone eksponuojamų darbų kokybė yra prastesnė[70]. Vis dėlto Diderot komentatorė Bukdahl mano, kad „tai yra ne įkvėpimą praradusio kritiko, bet autoriaus, visiškai valdančio savo priemones ir pasirinkusio apmąstyti platų skirtingų projektų spektrą, darbas“[71].

Diderot tekstas apie 1769 m. Saloną mums leidžia įsivaizduoti XVIII a. dailės diskursą – kas tuomet buvo aktualu menininkams, ką jie vertino tapyboje, kaip kalbėjo apie savo amatą, kaip jie iš viso suprato meną. Taip pat iš jo sužinome ir apie tai, kas vyko „aplink“ meną – kokie buvo tapytojų santykiai su užsakovais, kaip jie bendravo tarpusavyje, kokia tuomet buvo tapybos mokymo sistema. Skaitant tekstą galima pajusti, kokia buvo dar besiformuojanti kritika – ji buvo laiškas skaitytojui, neturėjo apibrėžtų formų ir taisyklių, čia buvo legalūs nukrypimai nuo objekto, o vertinamoji funkcija klestėte klestėjo, nes kritika dėl jos ir buvo rašoma. Visa ši meno aplinka dailėtyrininkui padeda giliau suprasti jo bruožus lėmusias priežastis bei funkcionavimą platesniame kultūriniame kontekste.

Tačiau svarbiausia, kad Diderot kruopščiai aprašo ir analizuoja pačius kūrinius, todėl mes sužinome, kaip juos suvokė amžininkai ir kokias diskusijas jie sukeldavo, kokie kūriniai buvo laikomi šedevrais ir kodėl. Be to, daugelis jų jau yra dingę ir dabar Diderot tekstas dažnai yra vienintelis dokumentas, kurį perskaitę galime juos įsivaizduoti. Jo kritika mums pateikia tikslesnį dailės gyvenimo vaizdą, iš kurio laikas išbraukia nereikšmingus, smulkesnius ar tiesiog nepastebėtus kūrinius, palikdamas tik šedevrus ir taip iškreipdamas dailės raidos suvokimą.

AGNĖ NARUŠYTĖ

68 Diderot, *op. cit.*, p. 5.

69 Diderot, *op. cit.*, p. 7.

70 Diderot, *op. cit.*, p. 7–9.

71 Diderot, *op. cit.*, p. 10.

Waldemar George. Menas ir nacionalsocializmas

> **Versta iš:** Waldemar George, L'art et national-socialisme [*Beaux-arts*, 1937, nr. 241, p. 1–6; nr. 242, p. 2], *Deutsche Kunst – Französische Perspektiven. 1870–1945* (Passagen/Passages, t. 9), sudaryt. Friederike Kitschen, Julia Drost; įž. aut. Pierre Vaisse, Berlin: Akademie Verlag, 2007, p. 79–88; komentarai p. 84–88 (iš prancūzų k. vertė Auksa Burnytė, Friederike Kitschen komentarus iš vokiečių k. Rasa Andriušytė-Žukienė)

„Dar esama dailininkų, kurie mato dalykus kitokius, nei jie yra, pasakė Fiureris... Jei jie tai daro nuoširdžiai, manau, kad juos yra ištikusi nepagydoma ir neabejotinai užkrečiama liga. Tad juos reikia izoliuoti ir sterilizuoti.“

Vokiečių meno namų, kurių didelį maketą Reicho paviljone galėjo apžiūrėti 1937 m. parodos lankytojai, inauguracija Miunchene buvo palydėta iškilmėmis, kurias aprašė agentūrų telegramos. Tačiau niekas neišryškino šių iškilmių prasmės. Net ponas Gillet, nors jis ir buvo išklausęs Adolfo Hitlerio [1889–1945] kalbą ir, tikiuosi, apsilankęs Didžiojoje vokiečių meno parodoje 1937 m., *Paris-Soir* išspausdintame savo straipsnyje kalba tik apie po inauguracijos vykusį pilietinį ir karinį paradą[72]. Iš kur ši tyla? Paryžiaus publika neturėtų būti abejinga tam, kas šiuo metu meno sferoje vyksta Vokietijoje. Norint suprasti Adolfo Hitlerio kalbą[73], norint ją kritikuoti ar liaupsinti, reikia bent jau bendrais bruožais pažinoti „nacionalsocialistinę estetiką“ ir meno santykius su valstybe, kaip juos įsivaizduoja dabartinės Vokietijos šeimininkai. Prieš pasirinkdami pusę, išdėstysime problemos aspektus remdamiesi dokumentais: meno kūriniais ir originaliais tekstais. [...]

Nacionalsocialistinė architektūra

Vokiečių meno namai, pastatyti ugnies sugriauto buvusio *Glaspalast* vietoje, primena [Claude'o Nicolas] Le Doux [1736–1806] ar [Karlo Friedricho] Schinkelio [1781–1841] interpretuotą graikų šventyklą. Jų architektūrai netrūksta taurumo, bet formoms, įprastinėms Vakarų meno formoms, trūksta naujumo. Šioje architektūroje pėdsakus

72 L. Gillet, Munich a inauguré dans la joie le Temple de l'art nazi, *Paris-Soir*, 1937 07 23.

73 Spausdinta žurnale *Die Kunst im Dritten Reich*, 1937, nr. 7–8.

paliko archeologija. Ji monumentali, bet su archaizmo atspalviu. Jos kolonadai trūksta Jacques'o Ange'o Gabrielio [1698–1782] kolonadų elegancijos, tvirtumo ir nervingo ritmo. Gimę iš kanclerio Fiurerio ir jo numylėto architekto, dabar jau mirusio P.[aulio] L.[udwigo] Troosto [1878–1934] glaudaus ir aistringo bendradarbiavimo, Vokiečių meno namai visur pristatomi kaip geriausias nacionalsocialistinės architektūros pavyzdys. Jų inauguracija Vokietijoje tapo simboliu. Nesuskaičiuojami oratoriai vis pareiškia, kad menas nebėra elitui skirta pramoga, o tampa tauria didvyriškumu persisunkusio nacionalinio gyvenimo išraiška. Menas, kaip Miuncheno Vokiečių meno parodos katalogo įžangoje rašo ponas Rieneris, turi vaidinti pirmo plano vaidmenį liaudies gyvenime[74]. Jis priduria, kad prieštara tarp politinio ir kultūrinio gyvenimo nebegalioja. Kaipgi įvyko šis stebuklas? Tai mums paaiškina pats profesorius [Adolfas] Ziegleris [1892–1959], Dailės rūmų prezidentas ir 1937 m. parodos vokiečių dalies katalogo autorius[75]. „Aplink patį Fiurerį ir jo artimiausius bendradarbius buriasi svarbiausi mūsų laikų vokiečių menininkai, o iš šio rato sklindantys gyvybingos jėgos ir meniško įkvėpimo spinduliai nušviečia visus menus...“ Štai paaiškinta paslaptis! Kaip Augustas, kaip Liudvikas, kaip Lorenzo ir Cosimo de Medici[76], ponas Adolfas Hitleris skatina meną, ir menininkai gieda odes jo garbei.

Literato dvasia, susižavėjusi menu ir istorija

Pagrindinė Vokiečių meno namų Miunchene inauguracijos švenčių dalis buvo Fiurerio kalba. *Ein Hitlerwetter* (Hitlerio oras), kaip rašė ponas Gillet![77] Prancūzai nelabai gerai susipažinę su pono Adolfo Hitlerio meninėmis idėjomis, nors kancleris kelis kartus yra jas išdėstęs, be kita ko, ir savo knygoje *Mein Kampf* [*Mano kova*, 1925]. Vokiečiai yra ideologai. Tad nacionalsocializmas, kuris „yra ne partija, o pasaulėžiūra, etika ir filosofija“, kaip sako jo doktrinos kūrėjai ir teoretikai, turėjo menui pritaikyti tikslų požiūrį. Nepamirškime, kad Hitleris ne mokslininkas. Pretenduojantis į dailininkus architektūros studentas, jis liko ištikimas savo pirmajai meilei. Šis politinis vadovas neturi finansininko ar ekonomisto mentaliteto. Tai literatūros mėgėjas, besižavintis istorija ir menu. Ar tik jis išmano [Immanuelį] Kantą [1724–1804]? Bet kokiu atveju jis pasinaudoja išmoktomis pamokomis. Ponas Adolfas Hitleris – tai žmoguje įkūnytas kategorinis imperatyvas. Nerasite labiau antidekartiškos smegeninės!

Kalbos pradžia banali. Ponas Adolfas Hitleris konstatuoja, kad Vokiečių meno namai atveria naują vokiečių meno epochą. Tikėkimės, kad jis teisus. Po šios preambulės ponas Hitleris pabrėžia, kad pokario vokiečių mene gilius pėdsakus paliko Vokietijos išgyventa suirutė. Ekspresionizmas nėra tuščias kaprizas, kubizmas nėra tuščias konstrukcijos žaidimas. Ponas Hitleris šiuose judėjimuose, kurie yra ne priežastys, o pasekmės, įžvelgia sąmoningus ar nesąmoningus nusikaltimus prieš vokiečių kultūrą bei moralinio supuvimo reiškinius. Palikime jam atsakomybę už jo pareiškimus. Jie man atrodo mažų mažiausiai keisti. Nori ar nenori, ekspresionizmas šimtu procentu yra germaniškos dvasios išraiška, o ne „tarptautinės žydijos“ sukurstyto sąmokslo vaisius. Vokiečių menininkas, ar tai būtų [Mathias] Grünewaldas [apie 1480–1528] ar [Lucas] Cranachas [1472–1553], turi pašaukimą kurti dramatiškos ar gotiškos išraiškos meną. Vokiečių menas yra isteriškas menas. Jis toks buvo net tuomet, kai žydai, uždaryti baisiuose getuose, neturėjo teisės užsiimti vizualine kūryba.

Antisemitizmas

Paskui ponas Hitleris smerkia istorinį metodą. Žydų istorikai ir meno kritikai, tęsia kancleris, sugriovė etninio ir nacionalinio meno sąvoką. Vietoj jo jie pateikia kosmopolitinio meno idėją; šis nutautintas menas be šaknų gali būti prilygintas šiuolaikiniam drabužių stiliui, nes, kaip jis, nuolat kinta ir yra tarptautinis; kaip jis, paklūsta mados kaitai ir kaprizams. Ši kalbos dalis mums leidžia suprasti autoriaus mintį. Tačiau galbūt reikėtų pasižiūrėti, kaip ji plėtojama. Ponas Adolfas Hitleris turi visiems tikslams pritaikytą sistemą. Sistemos pagrindas – antisemitizmas. „Tarptautinė rasė“, žydai, kuriuos jis kaltina norint pajungti visą visatą, griauna vieną po kitos jų kelyje pasitaikančias kliūtis. Nacionalinis menas yra viena iš kliūčių. Jie sunaiki-

74 H. Riener, Das Haus der Deutschen Kunst zu München, *Große Deutsche Kunstausstellung im Haus der Kunst zu München 1937*, kat., München, 1937, p. 17–25.

75 A. Ziegler, L'art plastique en Allemagne / Bildende Kunst in Deutschland, *Exposition internationale Paris 1937. Groupe en graphique et platique / Internationale Ausstellung Paris 1937. Gruppe Bildende Kunst. Deutsche Abteilung*, Berlin, 1937.

76 Vardijami istorijoje garsūs meno mylėtojai ir mecenatai: Romos imperatorius Augustas (63 pr. Kr.–14), Prancūzijos karalius Liudvikas XIV (1638–1715), Florencijos didikai Lorenzo de Medici (1449–1492) ir Cosimo de Medici (1519–1574).

77 L. Gillet, Munich a inauguré dans la joie le Temple de l'art nazi, *Paris-Soir*, 1937 07 23.

na jo įvairovę ir taip užsitikrina vadovaujančią padėtį pasaulyje. Manau, kad ponas Adolfas Hitleris perdeda žydų galią.

Nors jo protavimas atrodo logiškas, kai kuriais aspektais jis nenuoseklus. Ar ponas Hitleris žino, kad Camille Pissarro [1830–1904], vienintelis prancūzų dailininkas impresionistas, grįžęs prie [Jeano Baptisteʼo Camille] Corot [1796–1875], [Jeano François] Millet [1814–1875] ir *Valandų knygų* [kitaip brevijorių; Viduramžiais itin puošniai iliuminuoti] dailininkų žemiškos tradicijos, buvo ne tik metekas [iš graikų k. – nepilietis], bet ir žydas? Ar jis žino, kad [Antonas Raphaelis] Mengsas [1728–1779], neoklasicistinio meno pradininkas, buvo atsivertėlio žydo sūnus? Jis to nežino, kaip ir dr. [Josephas] Goebbelsas [1897–1945], kuris atidavė susižavėjimo duoklę [Amedeo] Modigliani [1884–1920] ir savo šalies dailininkams kaip pavyzdį teikė šio prie [Sandro] Botticelli [1445–1510] linijų grįžusio menininko kūrinius, nenumanydamas jo žydiškų šaknų! Kita vertus, nuolatinį tapsmą atspindintį meną Hitleris supriešina su *nekintančiu* menu: menu, pagrįstu vertybėmis, kurioms taikomas tęstinumo išbandymas. Modernų tarptautinį meną jis supriešina su amžinu vokiečių menu. Tai vėlgi viena iš centrinių Adolfo Hitlerio minčių: nacionalinių vertybių amžinumas, tęstinumo dvasia. Šią mintį reikėtų išplėtoti: menas nėra nekintantis, absurdiška neigti jo ryšius su epochos dvasia, o vokiečių menas nėra šios bendros taisyklės išimtis. Tačiau tiesa, kad visas nacionalinis menas išlaiko savo ypatybes. Aš pats neseniai išleistame veikale gyniau šią ginčijamą tezę[78].

Štai priėjome gyviausias diskusijas sukėlusią kalbos dalį. Ponas Adolfas Hitleris, kuris asmeniškai apžiūrėjo naujų Vokiečių meno namų parodai skirtus kūrinius, sušuko: „Dar esama dailininkų, kurie mato dalykus kitokius, nei jie yra! Jie vaizduoja šiuolaikinius vokiečius kaip idiotus, lervas, pabaisas; pievas piešia mėlynas, dangų – žalią, o debesis – citrinos geltonumo. Jei šie dailininkai tyčiojasi iš kitų, juos reikia sulaikyti ir teisti. Jei jie tai daro nuoširdžiai, manau, kad juos yra ištikusi nepagydoma ir neabejotinai užkrečiama liga. Tad juos reikia izoliuoti ir sterilizuoti.“ Išsaugodama Isenheimo triptiką[79] Prancūzija padarė Europos menui didžiulę paslaugą.

78 W. George, *L'humanisme et l'idée de la patrie*, Paris, 1936.

79 Šis 1512–1516 m. nutapytas Grünewaldo altorinis paveikslas saugomas Elzase, Kolmaro miesto muziejuje.

Ponas Adolfas Hitleris turbūt būtų sudeginęs Grünewaldo kūrinius, nes juose dangus ne visada žydras... Modernus diktatorius dvi valandas kalba apie meną žado netekusiai miniai! Tai vilties teikiantis reiškinys, nes didžių demokratijų ministrai, deja, kalba tik apie socialinę taiką, krizės pabaigą ar naujus mokesčius. O Hitleris kalba apie meną; deja, jis apie jį kalba kaip neišmanėlis. Gamta pati savaime, gamta, kurią galima imituoti, yra abstraktus dvasios kūrinys. Nors menininkas ir gali užmegzti darnius ryšius tarp savo vidinio pasaulio ir išorinio pasaulio, jis negali visapusiškai atkurti prieš jo akis esančio modelio. O jei ir galėtų, ne toks yra jo vaidmuo. Meno kūrinys, pirmiausia klasikinis kūrinys, paklūsta savo įstatymams. Tikrovės atžvilgiu jis mėgaujasi didele autonomija. Ponas Hitleris turėtų tai žinoti: neabejoju, kad šis žavus kolega turi pono [Paulio] Valery [1871–1945] ir Abbé Bremondʼo [1865–1933] kūrinių!

Išgryninimo karas

Nekantraudamas ir skeptiškai nusiteikęs lauksiu rezultatų išgryninimo ir dezinfekavimo karo, kuris pradedamas Vokietijoje ir kurio tikslas yra „likviduoti“ istorija nesiremiančius dailininkus ir skulptorius. Nesunku dailininkams, kurių menas neatitinka bendros Režimo linijos, uždrausti išreikšti tai, ką jie nori. Galima net, kaip ir daroma Vokietijoje, grasinant įkalinimu neleisti menininkams tapyti savo malonumui. XX a. žmogiška beprotybė neturi ribų. Sunkiau pagal užsakymą kurti didį meną. Aš pasižiūrėjau į Miuncheno vokiečių meno katalogą. Jame esama keletas valstiečių gyvenimo scenų, 1880 m. tipo vulgarių scenų ar spalvotų litografinių vaizdelių pašto kalendoriams. Veltui ieškome kaimiškos egzistencijos nuolankumo ir dorumo, kuriuos apdainavo Louis le Nainas [1593–1648] ir Millet. Reprodukuoti portretai yra vidutiniškos kokybės paveikslai, nepasižymintis plastinėmis vertybėmis. Peizažai ir kompozicijos kur kas geresni už temines scenas ir portretus. Diezo ir Otto Göbelio peizažuose atsiskleidžia mažųjų romantikų Casparo Davido Friedricho [1774–1840] ir pirmiausia [Ferdinando Georgo] Waldmüllerio [1793–1865] aistra erdvei ir melancholijai. Adolfo Wisselio paveikslas *Jauni valstiečiai* traktuojamas kaip [Johanno Friedricho] Overbecko [1789–1869], praėjusio amžiaus vokiečių dailininko, dieviškojo Raffaello vėlyvo mokinio, paveikslas. Rudolfo Eisenmengerio *Liaudiškoje dainoje* matyti Corot įtaka.

1937 m. parodos dailės salono vokiečių meno salės taip pat liudija, kad esama aiškaus ir ryžtingo atotrūkio nuo pokario laikotarpio formulių. Nebematyti jokios prancūzų įtakos – impresionizmo, Paulio Cezanne'o [1839–1906] ir [Henri] Matisse'o [1869–1954] – pėdsako. Bent jau laikinai ekspresionizmas užgniaužtas; primityvizmas ir egzotizmas taip pat. Vokiečių meno salės nesudaro darnios visumos. Jose, be pernelyg gausių fotografinio stiliaus atvaizdų, galima rasti Klauso Richterio nutapytą graviruotojo Paulio Hermanno portretą, atliktą [Hanso] Baldungo Grüno ir Cranacho stiliumi, daugiau pieštą nei tapytą, taip pat Kriegelio, kuris iš naujo atrado paslaptį, „miško poezijos paslaptį", lapas po lapo nupieštas fantastines gėles; Emille'o Otto Runge *Kelno vaizdą*; Wernerio Peinerio paveikslus, primenančius Casparą Davidą Friedrichą. Adolfo Zieglerio *Moters galva* primena Karlo Hoferio [1878–1955] ir [Felice] Casorati [apie 1883–1963] stilių. Beveik visi eksponuojami estampai – litografijos, ofortai, graviūros ant medžio – remiasi XVI a. vokiečių, pirmiausia [Albrechto] Dürerio tradicija. Atkreipkime dėmesį į Schonleberio, Heise's ir de Weiszo kūrinius. Otto Hanso Beierio kūriniai įkvėpti [Peterio] Bruegelio Vyresniojo.

Düreris ir mažieji romantikai yra dabartinių tapytojų globėjai

Vokiečių tapyba ir graviūra remiasi atitinkamai mažaisiais romantikais ir Düreriu. Klasikinė dvasia labiau atsispindi skulptūrose: senojo [Georgo] Kolbes [1877–1947], [Arno] Brekerio[1900–1991] ir [Fritzo] Klimscho [1870–1960]. Klasicizme su realizmo atspalviu matyti [Johanno Gottfriedo] Schadowo [1764–1850], [Adolfo von] Hildebrando [1847–1921], Augusto Rodino [1840–1917] ir net Charles'o Despiau [1874–1946] įtaka. Šiuolaikinė vokiečių skulptūros mokykla dar ieško savo kelio. Mūsų pareiga įspėti vokiečių dailininkus skulptorius, taip pat ir vadovus, apie tam tikrų staigių posūkių pavojų. Negalima grįžti į praeitį visiškai ištrinant dabartį. Reikia po truputį kopti „modernizuoto meno šlaitu". Nepastovios publikos pajuokai išstatyti tokio didžio dailininko kaip [Loviso] Corintho [1858–1925] kūrinius ir [Franzo] Marco [1880–1916], fronte žuvusio kareivio, [Emilio] Noldes [1867–1956], Maxo Beckmanno [1884–1950], Paulos Modersohn [1876–1907], Karlo Hoferio, [Maxo] Pechsteino [1881–1955] ir [Otto] Müllerio [1874–1930], Otto Dixo [1891–1969] ir Protzo[80] paveikslus, juos api-

80 „Protzu" George'as ironiškai pavadina George'ą Groszą (1893–1959).

būdinant kaip „degradavusį, žydišką ir tarptautinį" meną, yra gryna demagogija. Ar Adolfo Hitlerio tikslas bus pasiektas? Rašytiniai komentarai ir grubios pašaipos niekada nesutrukdys meną išmanančiam žmogui mėgautis [Paulio] Klee [1879–1940] spalvų magija ir Karlo Hoferio piešiniais. O dėl Adolfo Zieglerio – Reicho Dailės rūmų pirmininko ir tapytojo, laikančio savo pareiga skambioje kalboje įžeisti pralaimėjusius kolegas ir konkurentus, – elgesio galima pasakyti tik tiek, kad toks elgesys neatitinka to, ką Charles Maurras [1868–1952, ultradešinysis prancūzų žurnalistas ir politikas] vadina kilminga siela.

KOMENTARAS

Per Vokiečių meno dienos Miunchene ištaigingas iškilmes 1937 m. liepos 18 d. buvo atidarytas Ludwigo Troosto suprojektuotas Vokiečių meno namų (*Haus des Deutschen Kunst*) monumentalus pastatas ir kartu su juo – *Didžioji vokiečių meno paroda* (*Grosse Deutsche Kunstausstellung*). Eksponatai atrinkti atsižvelgiant į Adolfo Hitlerio pageidavimus, o jis pats ta proga pasakė programinę kalbą. Kitą dieną irgi Miunchene atidaryta pasmerktųjų paroda *Išsigimęs menas* (*Entartete Kunst*), kurioje buvo išstatyti vokiečių avangardo kūriniai, juodinami kaip ligotas, rasiškai nevisavertis nuosmukio menas. Tuo pačiu metu nacionalsocialistinė Vokietija 1937 m. Paryžiaus tarptautinėje parodoje prisistatė Alberto Speero (1905–1981) Vokietijos paviljonu ir *arts graphiques er plastiques* paviljone paveikslų, grafikos darbų ir skulptūrų rinkiniu.

Praėjus mėnesiui nuo Miuncheno atidarymų, *Gazette des beaux-arts* ir galerininko Georges'o Wildensteino (1892–1963) leidžiamame konservatyviame meno laikraštyje *Beaux-art* pasirodė Waldemaro George'o (1893–1970) straipsnis. 1911 m. iš Lenkijos emigravęs žydų ir lenkų kilmės meno kritikas, kurio tikrasis vardas ir pavardė Jerzy Waldemar Jarociński, nuo 1914 m. turėjo Prancūzijos pilietybę. Būdamas gausių meno leidinių bendradarbis, o nuo 1924 m. – *L'Amour de l'art* vyriausiasis redaktorius, jis iš pradžių rikiavosi tarp įtakingų šiuolaikinio prancūzų ir tarptautinio meno ir Paryžiaus mokyklos rėmėjų. Georges'as kalbėjo keliomis kalbomis, tarp jų vokiečių, ir nuo trečiojo dešimtmečio buvo vienas iš svarbiausių vokiečių šiuolaikinio meno populiarintojų Prancūzijoje. Prancūzijos laikraščiuose ir kataloguose pasirodydavo jo straipsnių apie Paulį Klee, Willį Baumeisterį (1889–1955), Maxą Beckmanną ir anuometinę Berlyno meno sceną, su kuria supažindindavo tiesiogiai,

o leidiniams *Kunstblatt* bei *Querschnitt* rašydavo kaip jų korespondentas Paryžiuje. Tačiau trečiojo dešimtmečio pabaigoje George'as ėmė stipriau propaguoti nacionaline tradicija bei rasiniu savitumu besiremiantį meną ir Prancūzijos mokyklą (*École française*) iškėlė virš Paryžiaus mokyklos (*École de Paris*), sudarytos iš įvairių tautybių, daugiausia žydų imigrantų. Būdamas žurnalo *Formes* vyriausias redaktorius, jis nuo 1930 m. kritikavo kosmopolitinį, siurrealistinį ir pirmiausia abstraktųjį, jo akimis, „susvetimėjusį" meną ir neva primityvizmo bei kubizmo nulemtą Prancūzijos lotyniškosios-romaniškosios tradicijos nuosmukį[81]. Vietoje keliems skirto estetizmo jis reikalavo visiems suprantamo figūrinio meno[82].

Pateikiamas George'o straipsnis susijęs tiek su abiem Miuncheno parodomis, tiek su vokiečių meno pristatymu 1937 m. Paryžiaus tarptautinėje parodoje. Tačiau tas straipsnis yra daugiau negu vien parodų, kurių George'as – išskyrus Paryžiaus parodą – asmeniškai neaplankė, recenzija. Autoriui veikiau rūpėjo šia proga paaiškinti nacionalsocialistinę meno ideologiją bei jos šaltinius ir demaskuoti jos klaidas. George'as nekart ironiškai užsimena apie garsaus kritiko, Prancūzų akademijos nario Louis Gillet (1876–1943) straipsnį. *Paris-Soir* šis entuziastingai atsiliepė apie Miuncheno iškilmes ir Hitlerio kalbą išgyrė kaip humoro ir gero ūpo pilną pasisakymą[83]. George'as, priešingai, daug kritiškesnis. Jau Vokiečių meno namų architektūroje – jų modelis buvo eksponuotas 1937 m. tarptautinės parodos Vokietijos paviljone – jis įžvelgė tą archeologijos pėdsaką, tą nacionalsocialistų estetikai būdingą žvilgsnį atgal, dėl kurio vėliau kritiškai atsilieps apie Miunchene ir Paryžiuje eksponuojamus paveikslus. Be to, atkreipdamas dėmesį į artimą Troosto ir Hitlerio bendradarbiavimą, jis užkabina nacionalsocialistinį vado principą pirmiausia meno klausimuose. Jo apraiškų taip pat aptinka viename tapytojo ir Reicho dailės rūmų prezidento Adolfo Zieglerio katalogo tekste, kur tas Hitlerį ir jo ištikimus sekėjus vadina centru, iš kurio jėga bei įkvėpimas sklinda į visą meno pasaulį. Taip esą panaikinama priešybė tarp politikos ir meno. Palygindamas Hitlerį su Karaliumi Saule ir Medici, tokias idėjas George'as netiesiogiai ir itin ironiškai apibūdina kaip arogantiškas.

81 W. George, École française ou École de Paris?, *Formes*, 1931, nr. 3; idem, Défence de l'art française, *ibid*., 1931, nr. 4.

82 Plačiau: M. Affron, Waldemar George. A Parisian Art Critic on Modernism and Fascism, *Fascist Visions. Art and Ideology in France and Italy*, sudaryt. M. Antliff, Princeton, 1997, p. 171–204; R. Golan, *Modernity and Nostalgia. Art and Politics in France between the Wars*, Yale Univ. Press, 1995, p. 152–155.

83 L. Gillet, Munich a inauguré dans la joie le Temple de l'art nazi, *Paris-Soir*, 1937 07 23.

Taip jis pereina prie pagrindinės savo samprotavimų dalies, prie Hitlerio ištarų apie meną kritikos. Daugiausia remiasi šio kalba Vokiečių meno namų atidarymo proga; su jos visu tekstu jis galėjo susipažinti žurnale *Die Kunst im Dritten Reich*. George'as cituoja Hitlerio kurstomuosius žodžius prieš ekspresionistinį meną, kuris neva esąs nusikaltimas vokiečių menui ir ligos simptomas, ir prieštarauja jam nurodydamas Grünewaldą ir Cranachą: ekspresionizmas, priešingai, esąs šimtu procentu vokiečių menas, nes vokiečių menas yra isteriškas menas. Į Hitlerio agresyvų antisemitizmą žydų kilmės kritikas atsako gana glaustai: jis mano, jog prikišant, kad „žydai" per meno internacionalizavimą siekia valdyti pasaulį, jų faktinė galia akivaizdžiai perdedama.

Tačiau George'as kategoriškai atmeta Hitlerio ištaras apie „amžiną" vokiečių meną; mat net pritardamas požiūriui, kad kiekvienas menas turi išsaugoti nacionalines ypatybes, jis laiko jį visada esant paženklintą ir *esprit de l'époque* (epochos dvasios). Ironiškai atkreipdamas dėmesį į Grünewaldo Isenheimo altorių, kuriame dangus irgi ne visai mėlynas, George'as siekia parodyti, koks absurdiškas Hitlerio verdiktas, kad tapytojai, tapę mėlynas pievas ir žalią dangų, esą nesveiki ir turį būti izoliuoti bei sterilizuoti. Kritikas, versdamas Hitlerio citatą, pakeičia ir akcentuoja ją taip, kad jos agresyvumo potencialas išryškėja dar labiau negu originale.

Į anuometinius ideologijos liniją atitinkančius kūrinius, atsiradusius po išgryninimo karo, t. y. uždraudus verstis savo profesija režimui nepatinkamiems dailininkams, George'as žvelgia skeptiškai. Tada pereina prie tikrojo parodų aptarimo. Vokiečių meno namuose eksponuojamus kūrinius jis vertino iš reprodukcijų parodos kataloge, o Paryžiaus tarptautinėje parodoje išstatytuosius tikriausiai buvo matęs pats. Šalia skulptūrų ir paveikslų, aukštinusių sveiką „arijišką" kūną, ir ten, ir čia buvo pateikta daug portretų, buitinių paveikslų ir peizažų senosios vokiečių ar romantinės tapybos stiliumi. Abiejose parodose George'as atranda tokį patį heterogeniškumą ir vidutiniškumą, bet nedaug savarankiškumo. Todėl jaučia pareigą ir tikriausiai mato galimybę valdantiems nacionalsocialistams ir nacionalsocialistinėmis idėjomis persiėmusiems dailininkams įspėjamai atskleisti jų politikos keliamus pavojus. *Išsigimusio meno* parodą trumpai tepamini teksto pabaigoje: jos siekiai esą demagoginiai, tačiau ji nepaskatins tikrojo žinovo nustoti branginti Klee ar Hoferio kūrinius.

Straipsnis liudija prancūzų kritiko vaikščiojimą briauna. Jis pats, kaip prisipažįsta, propagavo nacionalines vertybes mene ir kritikavo kūrinius, kuriuose tarėsi įžvelgiąs rasinį susvetimėjimą, kosmopolitizmą ar ligos simptomus. Dar 1933 m. George'as viename rašinyje atmetė bet kokį artumą Hitlerio ideologijai, bet nė kiek neprieštaraudamas perteikė jo išpuolius prieš tariamas sadomazochizmo, gyvūniškumo ir beprotybės apraiškas tokių menininkų kaip Groszas, Dixas ir Kokoschka kūryboje. O po metų George'as, simpatizavęs itališkajam fašizmui, Venecijoje surengtoje konferencijoje pareiškė, kad tik totalitaritarinio režimo sąlygomis menas galįs įveikti susvetimėjimą ir išlaikyti socialinę funkciją. George'o aptarti nacionalsocialistiniai reikalavimai kurti nacionalinį ir rasinį meną visai tautai, neva kultūriškai susvetimėjusios tarptautinės modernybės kritika ir propaguojamas grįžimas prie figūratyvumo bent pradmeniškai atspindi jo paties pažiūras. Tačiau galiausiai George'as stojo prieš vokiečių ideologiją ir žodžiais: *Hitler ignore son sujet* (Hitleris neišmano savo dalyko) net paneigė apsišaukėlį „fiurerį" esant kompetentingą meno srityje. Kyla įspūdis, jog George'as netroško, kad reikalavimai kurti tradicinį ir rasinį meną būtų įgyvendinami tokio iracionalaus ir negailestingo „valomojo karo" kontekste. Be to, jam, kaip patyrusiam kritikui, neprasprūdo pro akis anuometinės vokiečių meno produkcijos estetinis skurdumas. Tačiau George'as, jei sąmoningai nepanoro leisti Hitlerio neapykantos kupiniems žodžiams prabilti patiems, į nacionalsocialistinės meno politikos ir retorikos perlenkimus dažniausiai reaguodavo ironija ar dalykine argumentacija. Meno laisvė ginta be aistringo tono, būdingo prieš pusę metų pasirodžiusiam Christiano Zervoso (1889–1970) straipsniui. Net pabaigoje glaustai užsimindamas apie vokiečių menininkų juodinimą *Išsigimusio meno* parodoje, George'as atvirai nereiškia nepritarimo ir net kerta menininkui „Protzui" – veikiausiai turimas omenyje George'as Groszas. Ginti vokiečių avangardo tapytojus, išskyrus Klee ir Hoferį, kritikui atrodė jau per daug. Apie pasmerktųjų parodos reikšmę jis vos teužsiminė. Tik po metų George'as nuomonę pareiškė aiškiau: pastaboje apie Karlą Hoferį atkreipė dėmesį, kad Vokietijoje vadinamajam „išsigimusiam" menininkui, jei tas nusižengtų draudimui tapyti, gresianti koncentracijos stovykla. Tačiau: *une telle situation se passe de commentaires* (tokia padėtis paliekama be komentarų).

FRIEDERIKE KITSCHEN

Clement Greenberg. Modernistinė tapyba

> **Versta iš:** Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, t. 4: Modernism with a Vengeance, 1957–1969, The University of Chicago Press, 1993, p. 85–93 (iš anglų k. vertė Agnė Narušytė, komentarus parengė Lolita Jablonskienė)

Modernizmas – daugiau nei menas ir literatūra. Dabar jis apima beveik visa, kas tikrai gyva mūsų kultūroje. Tačiau kartu yra didelė istorinė naujovė. Vakarų civilizacija – ne pirma civilizacija, atsigręžusi atgal ir užklaususi savo pačios pagrindus, bet būtent ji toliausiai nuėjo šia kryptimi. Aš tapatinu modernizmą su šios savikritinės tendencijos suintensyvėjimu, beveik paūmėjimu, prasidėjusiu nuo filosofo Kanto. Kadangi jis pirmasis sukritikavo patį kritikos metodą, laikau Kantą pirmuoju tikru modernistu.

Modernizmo esmė, mano supratimu, yra pasitelkiant disciplinai būdingus metodus kritikuoti pačią discipliną – ne siekiant ją nuversti, bet siekiant ją dar patikimiau įtvirtinti jos kompetencijos srityje. Pasitelkdamas logiką, Kantas nustatė logikos ribas ir nors jis daug ką atėmė iš jos buvusios jurisdikcijos, logika dar labiau įtvirtino tai, kas jai liko.

Modernizmo savikritika kilo iš Švietimo kritikos, bet tai nėra tas pats. Švietimas kritikavo iš šalies, kaip įprasta kritikai; modernizmas kritikuoja iš vidaus, pasinaudodamas kritikuojamo reiškinio procedūromis. Atrodo natūralu, kad ši nauja kritikos rūšis pirmiausia pasirodė filosofijoje, kuri yra kritiška pagal apibrėžimą, bet besibaigiant XIX a. ji prasismelkė į daugelį kitų sričių. Iš kiekvienos formalios socialinės veiklos pradėta reikalauti racionalesnio pateisinimo, o kantiškoji savikritika, kuri pirmiausia ir iškilo filosofijoje, siekiant patenkinti šį poreikį, galiausiai buvo pasitelkta jį patenkinti ir interpretuoti srityse, labai nutolusiose nuo filosofijos.

Žinome, kas atsitiko tokiai veiklai kaip religija, kuri negalėjo pateisinti savo egzistavimo pasitelkdama Kanto imanentinę kritiką. Iš pirmo žvilgsnio gali pasirodyti, kad meno padėtis panaši. Švietimui iš meno atėmus visus dėmesio vertus uždavinius, atrodė, jį tuoj asimiliuos paprasčiausia gryna pramoga, o pačią pramogą, regis, kaip ir religiją, tuoj asimiliuos terapija. Menas galėjo išsigelbėti nuo šito pažemini-

mo tik pademonstruodamas, kad jo teikiama patirtis vertinga savaime ir kad jos negalima gauti iš jokios kitos veiklos.

Kiekviena meno šaka, kaip išaiškėjo, tai turėjo pademonstruoti savaip. Reikėjo įrodyti ne tik tai, kas unikalu ir neredukuojama mene apskritai, bet ir tai, kas unikalu bei neredukuojama kiekvienoje konkrečioje meno šakoje. Kiekviena meno šaka turėjo savo veiksmais ir kūriniais apibrėžti išimtinai jai būdingus rezultatus. Taip ji, žinoma, susiaurins savo kompetencijos sritį, bet taip pat dar labiau užsitikrins savininkės teises į ją.

Greitai paaiškėjo, kad kiekvienos meno šakos unikali ir tikroji kompetencijos sritis sutapo su jos priemonių esmės unikalumu. Savikritikos užduotis tapo eliminuoti iš kiekvienai meno šakai specifinių rezultatų sąrašo visa tai, ką įmanoma pasiskolinti iš kokios nors kitos meno šakos priemonių arsenalo ar jai paskolinti. Taip kiekviena meno šaka taptų „gryna“, o tame „grynume“ rastų savo kokybės standartų, taip pat ir nepriklausomybės garantiją. „Grynumas“ reiškė savęs apibrėžimą, o meno savikritikos iniciatyva tapo įnirtinga pastanga apibrėžti savo esmę.

Realistinis, natūralistinis menas maskavo priemones pasitelkdamas meną tam, kad galėtų paslėpti meną. Modernizmui menas buvo reikalingas, kad atkreiptų dėmesį į meną. Tapybos priemonėms būdingus apribojimus – plokščią paviršių, porėmio formą, pigmentų savybes – senieji meistrai traktavo kaip negatyvius veiksnius, kuriuos galima pripažinti tik besąlygiškai ar netiesiogiai. Modernizmo laikais tuos pačius ribotumus pradėta suvokti kaip pozityvius veiksnius ir jie buvo atvirai pripažinti. [Édouard'o] Manet [1832–1883] darbai tapo pirmaisiais modernistiniais paveikslais, nes jie atvirai deklaravo paviršiaus, ant kurio buvo nutapyti, plokštumą. Įkandin Manet sekę impresionistai išsižadėjo grunto ir lesiruočių, kad akiai neliktų jokių abejonių, jog jų naudojamos spalvos pagamintos iš dažų, kurie gaunami iš tūbelių ar indelių. [Paulis] Cézanne'as [1839–1906] paaukojo tikroviškumą ar tikslumą norėdamas stačiakampei drobės formai dar akivaizdžiau pritaikyti piešinį ir kompoziciją.

Tačiau procesams, kuriais tapybos menas save kritikavo ir apibrėžė kaip modernizmą, fundamentaliausias buvo būtent neišvengiamo paviršiaus plokštumo akcentavimas. Nes vien tik plokštumas yra unikalus ir išimtinai būdingas tapybai. Uždara paveikslo forma yra ir teatro menui būdinga ribojanti sąlyga arba norma; spalva yra ne tik teatro, bet ir skulptūros norma bei priemonė. Kadangi plokštumas yra vienintelė sąlyga, būdinga tik tapybai ir jokiam kitam menui, modernistinė tapyba buvo labiausiai orientuota į plokštumą.

Senieji meistrai juto, kad būtinai reikia išsaugoti tai, kas vadinama paveikslo plokštumos vientisumu – tai yra parodyti plokštumo patvarumą po tikroviškiausia trimatės erdvės iliuzija ir virš jos. Čia glūdintis akivaizdus prieštaravimas buvo būtinas jų meno sėkmės elementas, kaip ir yra būtinas visos tapybos sėkmei. Modernistai nei vengė šio prieštaravimo, nei jį išsprendė; jie greičiau apvertė jo sąlygas. Esi priverstas suvokti jų paveikslų plokštumą prieš suvokdamas plokštumos turinį, o ne po to. Senojo meistro tapyboje paprastai pamatai, kas pavaizduota, prieš pamatydamas patį paveikslą, o modernistinėje tapyboje pirmiausia pamatai patį paveikslą. Tai, žinoma, geriausias būdas pamatyti bet kokį paveikslą, senojo meistro ar modernistinį, bet modernizmas šitokį matymo būdą primeta kaip vienintelį ir būtiną, o kaip modernizmui sekasi tai daryti, rodo savikritikos pasisekimą.

Modernistinės tapybos naujausioje fazėje iš principo neatsisakyta vaizduoti atpažįstamus objektus. Tačiau atsisakyta vaizduoti tokią erdvę, kurią gali apgyvendinti atpažįstami objektai. Abstraktumas ar nefigūratyvumas patys savaime dar neįrodė esą visiškai būtini tapybos meno savikritikos momentai, nors tokios nuomonės laikėsi tokie žymūs menininkai kaip [Vasilijus] Kandinskis [1866–1944] ir [Pietas] Mondrianas [1872–1944]. Pats savaime vaizdavimas ar iliustravimas nepasiekia tapybos meno unikalumo; tai pasiekia pavaizduotų daiktų keliamos asociacijos. Visos atpažįstamos esybės (įskaitant ir pačius paveikslus) egzistuoja trimatėje erdvėje, ir pakanka menkiausios užuominos į atpažįstamą esybę, kad kiltų asociacijos su tokio pobūdžio erdve. Tokia užuomina gali būti fragmentiškas žmogaus figūros ar arbatos puodelio siluetas, atitolinantis tapybos erdvę nuo tiesioginio dvimatiškumo, garantuojančio tapybos, kaip meno, savarankiškumą. Nes, kaip jau sakyta, trimatiškumas yra skulptūros sritis. Kad pasiektų autonomiją, tapyba pirmiausia turėjo atsikratyti visko, ką ji galėtų turėti bendro su skulptūra, ir būtent stengdamasi tai pasiekti, o ne – kartoju – atmesti tai, kas vaizduojama, ar literatūriškumą, tapyba tapo abstrakti.

Tačiau kaip tik priešindamasi skulptūriškumui modernistinė tapyba parodo, kad ji tvirtai prisirišusi prie tradicijos, nors ir atrodo priešingai. Nes priešinimasis skulptūriškumui prasidėjo gerokai prieš pasirodant modernizmui. Vakarų tapyba, kiek ji natūralistinė, daug skolinga skulptūrai, kuri ją iš pradžių išmokė, kaip šešėliuoti ir

modeliuoti kuriant reljefo iliuziją, ir net kaip išdėstyti tą iliuziją papildomoje gilios erdvės iliuzijoje. Tačiau kai kuriuos didžiausius Vakarų tapybos žygdarbius lėmė jos pastarųjų keturių šimtmečių pastanga atsikratyti skulptūriškumo. Iš pradžių XVI a. Venecijoje, o paskui XVII a. Ispanijoje, Belgijoje bei Olandijoje tai buvo daroma dėl spalvos. XVIII a. [Jacques'as Louis] Davidas [1748–1825] mėgino atgaivinti skulptūrinę tapybą iš dalies siekdamas išgelbėti tapybos meną nuo dekoratyvaus plokštinimo, kurį, regis, sukėlė spalvos akcentavimas. Tačiau spalva, lygiai kaip ir kiti dalykai, yra paties Davido geriausių paveikslų, daugiausiai neformaliųjų, stiprybė. O jo ištikimas mokinys [Jeanas Auguste'as Dominique'as] Ingres'as [1780–1867], nors ir naudojo spalvą kur kas nuosekliau nei Davidas, tapė vienus plokščiausių portretų, bene pačius neskulptūriškiausius patyrusio Vakarų tapytojo sukurtus paveikslus nuo XIV amžiaus. Taigi XIX a. viduryje, nepaisant skirtumų, visos progresyvios tapybos tendencijos susiliejo į antiskulptūriškumo kryptį.

Toliau eidamas šia kryptimi modernizmas tai darė ir sąmoningiau. Pradedant Manet ir impresionistais, tai jau nebepriklausė nuo spalvos ar piešinio, o labiau nuo pasirinkimo tarp grynai optinės ir optinės, bet pakoreguotos ar modifikuotos taktilinėmis asociacijomis, patirties. Būtent gryno ir tiesiogiai suprantamo optiškumo, o ne spalvos vardan impresionistai ėmė tapyboje naikinti šešėliavimą ir modeliavimą bei visa tai, kas tarsi žymėjo skulptūriškumą. Vėlgi būtent dėl skulptūriškumo, su juo susijusio šešėliavimo ir modeliavimo Cézanne'as ir po jo atėję kubistai veikė prieš impresionizmą kaip Davidas veikė prieš [Jeaną Honoré] Fragonard'ą [1732–1806]. Bet ir vėlgi, lygiai kaip dėl Davido bei Ingres'o reakcijos paradoksaliai atsirado tapyba, kuri buvo net mažiau skulptūriška nei anksčiau, taip ir kubistų kontrrevoliucija baigėsi tapyba, plokštesne nei bet kas kita Vakarų mene nuo Giotto [1267–1337] ir Cimabue [apie 1240–1302] laikų – tiesą sakant, tokia plokščia, kad ji vargiai galėjo pateikti atpažįstamus vaizdus.

O prasidėjus modernizmui peržiūrėtos kitos pagrindinės tapybos meno normos – lygiai taip pat nuodugniai, nors ir ne taip įspūdingai. Neturiu tiek laiko, kad parodyčiau, kaip viena po kitos ėjusios modernistų tapytojų kartos atpalaidavo, paskui sugriežtino, tada vėl atpalaidavo ir izoliavo, o tada dar kartą sugriežtino paveikslą uždarančios formos ar rėmo normą. Arba kaip išbaigtumo ir dažų faktūros, taip pat tonų ir spalvų kontrasto normos buvo peržiūrėtos ir peržiūrimos. Visų šių

normų atžvilgiu imtasi naujų rizikingų veiksmų, ne tik dėl išraiškos, bet taip pat ir siekiant aiškiau parodyti, kad tai normos. Taip patikrinamas jų nepakeičiamumas. Tai, kad tikrinimas dar nesibaigė, ir tai, kad laikui bėgant jis vis gilėja, paaiškina radikalius supaprastinimus, kuriuos irgi matome pačioje naujausioje abstrakčioje tapyboje, taip pat radikalias komplikacijas, kurias taip pat joje matome.

Nė vienas kraštutinumas nėra savivalės ir užgaidos rezultatas. Priešingai, kuo nuodugniau apibrėžiamos disciplinos normos, tuo mažiau laisvės jos linkusios leisti daugybe krypčių. Esminės tapybos normos ir konvencijos yra ir ribojančios sąlygos, kurias paveikslas turi patenkinti, kad būtų išgyvenamas kaip paveikslas. Modernizmas atrado, kad šias ribas galima stumti be galo toli, kol paveikslas liaujasi buvęs paveikslu ir virsta bet kokiu objektu; bet taip pat jis atrado, kad kuo toliau tos ribos nustumiamos, tuo tiksliau jas reikia pažymėti ir jų laikytis. Sakytum, iš Mondriano tapybos susikertančių juodų linijų ir spalvotų stačiakampių vargiai galima padaryti paveikslą, tačiau tiksliai atkartodami paveikslo formą tie stačiakampiai su nauja jėga ir pilnatve primeta jo rėminantį pavidalą kaip reglamentuojančią normą. Ilgainiui paaiškėja, kad, užuot grėsęs savivale, Mondriano menas yra beveik per daug disciplinuotas, beveik per daug tam tikru požiūriu susijęs su tradicija ir konvencija; pripratę prie jo visiško abstraktumo, mes iškart suprantame, kad, pavyzdžiui, spalvos, taip pat ir pataikavimo rėmui požiūriu jis yra konservatyvesnis už paskutinius Monet paveikslus.

Tikiuosi, suprantama, kad apmesdamas modernistinės tapybos logikos siužetą turėjau jį supaprastinti ir hiperbolizuoti. Plokštuma, į kurią orientuojasi modernistinė tapyba, niekada nebus absoliuti. Galbūt sustiprėjęs paveikslo plokštumos jautrumas nebeleidžia skulptūrinės iliuzijos ar regėjimo apgaulės, bet jis leidžia ir privalo leisti optinę iliuziją. Pirmoji ant drobės palikta žymė suardo jos tiesioginį ir visišką plokštumą, o tokio menininko kaip Mondrianas ant drobės paliktų žymių pasekmė tėra iliuzija, sugestijuojanti savotišką trečią matavimą. Tik dabar tai yra griežtai tapybinis, griežtai optinis trečias matavimas. Senieji meistrai kūrė erdvės gylio iliuziją, į kurią galėjai įsivaizduoti įeinąs, bet modernisto tapytojo sukurta analogiška iliuzija leidžia tik žvelgti vidun; per ją galima keliauti tik akimis – ir tiesiogine, ir perkeltine prasme.

Naujausia abstrakčioji tapyba mėgina įgyvendinti impresionistų primygtinį reikalavimą, kad tapybos menas iš esmės turėtų kelti tik optinius pojūčius. Šitai įsisą-

moninęs, pradedi suprasti ir tai, kad impresionistai ar bent jau poimpresionistai neklydo flirtuodami su mokslu. Kantiškoji savikritika, kaip dabar paaiškėja, geriausiai išreiškiama per mokslą, o ne filosofiją, o pradėta taikyti mene, tikroji jos dvasia labiau priartėjo prie mokslinio metodo nei bet kada anksčiau – labiau nei [Leon Battista] Alberti [1404–1472], [Paolo] Uccello [1397–1475], Piero della Francesca [1416/17–1492] ar Leonardas [Leonardo da Vinci, 1452–1519] Renesanso laikais. Tik mokslinis nuoseklumas gali pateisinti mintį, kad dailė turi apsiriboti išimtinai tuo, kas duota vizualinei patirčiai, ir nenurodyti į nieką, kas duota kokiame nors kitame patirties lygmenyje.

Jau vien pats mokslinis metodas reikalauja ar gali pareikalauti, kad situacija būtų išspręsta tiksliai tokiomis pačiomis sąlygomis, kokiomis buvo pateikta. Bet toks nuoseklumas nieko nežada estetinės kokybės požiūriu, o tai, kad geriausias pastarųjų septyniasdešimties ar aštuoniasdešimties metų menas vis labiau priartėja prie tokio nuoseklumo, neliudija, jog yra priešingai. Paties meno požiūriu, jo susiliejimas su mokslu tėra grynas atsitiktinumas, ir nei menas, nei mokslas vienas kitam neduoda ar negarantuoja daugiau nei iki šiol. Tačiau jų susiliejimas parodo, kaip giliai modernistinis menas priklauso taip pačiai konkrečiai kultūrinei tendencijai kaip modernus mokslas, o tai yra didžiausios reikšmės istorinis faktas.

Taip pat reikia suvokti, kad modernistinio meno savikritika visada buvo spontaniška ir daugiausia nesąmoninga. Kaip jau sakiau, tai buvo apskritai praktikos klausimas, imanentinis praktikai, o ne teorijai. Daug girdime apie programas, susijusias su modernistiniu menu, bet modernistinėje tapyboje yra kur kas mažiau programiškumo nei Renesanso ar akademistinėje tapyboje. Išskyrus kelis tokius tapytojus kaip Mondrianas, modernizmo meistrai turi ne daugiau nepajudinamų idėjų apie meną, nei jų turėjo [Jeanas Baptiste'as Camille'is] Corot [1796–1875]. Tam tikri polinkiai, tam tikri patvirtinimai ir akcentai, taip pat ir tam tikri atsisakymai ir susilaikymai, regis, tapo būtini paprasčiausiai todėl, kad kelias į stipresnį, išraiškingesnį meną eina per juos. Modernistų artimiausi tikslai buvo ir lieka pirmiausiai asmeniniai, o jų kūrybos tiesa ir sėkmė taip pat yra pirmiausiai asmeninė. Prireikė dešimtmečių, kad susirinktų didelis asmeniškos tapybos kiekis ir atsiskleistų bendra savikritinė modernistinės tapybos tendencija. To nesuvokė ar dar nesuvokia nė vienas menininkas, be to, joks menininkas niekada negalėtų laisvai dirbti tai suvokdamas. Šiuo mastu – o tai didelis mastas – menas tęsiamas modernizmo laikais panašiai kaip ir anksčiau.

Ir negaliu nepabrėžti, kad modernizmas niekada nereiškė ir dabar nereiškia nieko panašaus į santykių su praeitim nutraukimą. Jis gali reikšti tradicijos perdavimą, išardymą, bet taip pat reiškia jos tolesnę plėtotę. Modernistinis menas tęsia praeitį be plyšio ar trūkio ir jis visada bus suvokiamas praeities požiūriu, kad ir pasibaigtų. Paveikslų kūrimą nuo pat pradžios kontroliavo visos mano minėtos normos. Paleolito tapytojas ar raižytojas galėjo nepaisyti rėmo normos ir traktuoti paviršių tiesiog skulptūriškai tik todėl, kad jis kūrė vaizdus, o ne paveikslus, ir dirbo su pagrindu – uolos siena, kaulu, ragu ar akmeniu, – kurio ribos ir paviršius buvo atsitiktinai duoti gamtos. Bet paveikslų gamyba reiškia ir sąmoningą plokščio paviršiaus sukūrimą ar pasirinkimą, sąmoningą jo apibrėžimą ir apribojimą. Šis sąmoningumas ir yra tai, ką modernistinė tapyba įkyriai kartoja: kad ribojančios meno sąlygos yra apskritai žmogiškos sąlygos.

Bet noriu pakartoti, kad modernistinis menas nesiūlo teorinių demonstracijų. Greičiau galima pasakyti, kad jis verčia teorines galimybes empirinėmis, o tai darydamas patikrina daugelio teorijų apie meną aktualumą tikrai praktikai ir tikrai meno patirčiai. Vien šiuo požiūriu modernizmą galima laikyti griaunančiu. Tam tikri veiksniai, apie kuriuos mes buvome įpratę galvoti kaip apie esminius meno kūrybai ir patirčiai, parodomi kaip ne tokie, nes modernistinė tapyba sugebėjo be jų apsieiti ir vis dėlto toliau teikti meno patirtį su visais jos esminiais elementais. Dar vienas faktas – tai, kad šis parodymas nesunaikino daugumos mūsų senųjų vertinimų, tik padidina jo patikimumą. Galbūt modernizmas turėjo ką nors bendro su Uccello, Piero della Francesca, El Greco [1541–1614], Georges'o de la Touro [1593–1652] ir net [Jano] Vermeerio [1632–1675] reputacijos atgaivinimu, be to, modernizmas patvirtino, jei ne atgaivino, Giotto reputaciją, bet šiais veiksmais jis nepažemino Leonardo, Raffaello [1483–1520], Tiziano [1480/85–1576], [Pieterio Paulio] Rubenso [1577–1640], Rembrandto [1606–1669] ar [Jeano Antoine'o] Watteau [1684–1721] autoriteto. Vis dėlto modernizmas parodė, kad nors praeitis šiuos meistrus vertino teisėtai, ji tai aiškino remdamasi neteisingais ar neesminiais argumentais.

Tam tikru požiūriu ši situacija šiandien beveik nepasikeitė. Meno kritika ir meno istorija atsilieka nuo modernizmo, kaip atsiliko ir nuo ikimodernistinio meno. Dauguma dalykų, kurie rašomi apie modernizmą, vis dar priklauso žurnalistikai, o ne kritikai ar menotyrai. Būtent žurnalistika – ir tūkstantmetis kompleksas, nuo kurio

mūsų dienomis kenčia tiek daug žurnalistų bei žurnalistinių intelektualų – kalta dėl to, kad kiekviena nauja modernistinio meno fazė sveikinama kaip visiškai naujos epochos mene pradžia, ryžtingai nutraukianti ryšius su visais praeities papročiais ir konvencijomis. Kaskart tikimasi, kad tam tikra meno rūšis bus tokia nepanaši į visas ankstesnes meno rūšis ir tokia laisva nuo praktikos ar skonio normų, kad kiekvienas, kad ir kiek jis informuotas ar neinformuotas, galės apie tai išreikšti savo nuomonę. Ir šie lūkesčiai nuviliami kiekvieną kartą, kai aptarinėjama modernistinio meno fazė galiausiai užima savo vietą aiškioje skonio ir tradicijos tęstinumo sekoje.

Nėra nieko svetimesnio mūsų laikų autentiškam menui nei tęstinumo pertrūkio idėja. Menas *yra* – be kita ko – tęstinumas ir be jo neįsivaizduojamas. Jei nebūtų meno praeities, taip pat ir poreikio bei neįveikiamo potraukio išlaikyti jo tobulumo standartus, modernistiniam menui trūktų ir turinio, ir pateisinimo.

KOMENTARAS

1960 m. parašytas ir paviešintas straipsnis – vienas iš žinomiausių ir nuolat iš naujo analizuojamų bei cituojamų Clemento Greenbergo (1909–1994) tekstų, garsus ne mažiau negu 1939 m. jo esė *Avangardas ir kičas*. Jo svarbą modernizmo diskursui patvirtina įvairios publikacijos modernizmo dailės kritikos antologijose: *The New Art: a Critical Anthology*, sudaryt. Gregory Battcock, 1966; *Esthetics Contemporary*, sudaryt. Richard Kostelanetz, 1978; *Modern Art and Modernism: a Critical Anthology*, sudaryt. Francis Frascina ir Charles Harrison, 1982. Šiuo atveju naudotasi Greenbergo keturių tomų raštų rinktine.

Clementas Greenbergas, žymiausias ir įtakingiausias XX a. vidurio JAV dailės kritikas ir teoretikas, formalistinės dailėtyros atstovas, savo tekstais ir kuruotomis parodomis ypač daug prisidėjo propaguojant ir institucionalizuojant Niujorko tapybos mokyklą, pirmiausia – Jacksono Pollocko abstrakčiojo ekspresionizmo tapybą. Žydų emigrantų iš Rusijos imperijos sūnus[84] gimė Niujorke, studijavo Sirakūzų universitete (*Syracuse University*), tapytojos Lee Krasner (1908–1984) rekomenduotas

84 „Gimiau Bronkse, Niujorko mieste, vyriausiu iš trijų sūnų. Mano tėvas ir motina, kiekvienas atskirai, buvo kilę iš Lietuvos žydų kultūrinio enklavo šiaurės rytų Lenkijoje.“ (C. Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, t. 1: *Perceptions and Judgments, 1939–1944*, The University of Chicago Press, 1988, p. xix).

klausė į JAV iš Vokietijos emigravusio tapytojo abstrakcionisto Hanso Hofmanno (1880–1966) paskaitų, smarkiai paveikusių ir būsimųjų abstrakčiojo ekspresionizmo kūrėjų, ir paties Greenbergo pažiūras. Nuo XX a. ketvirto dešimtmečio pabaigos ėmė rašyti ir publikuoti marksistinės nuostatos kultūros ir meno kritikos straipsnius kairiosios pakraipos žurnaluose *Partisan Review*, *Nation*, žydų politiniame-kultūriniame žurnale *Commentary* ir kt. Marksizmo įtaką dailės kritiko mąstysenai geriausiai reprezentuoja *Partisan Review* atspausdintas jo straipsnis *Avangardas ir kičas* (*Avant Garde and Kitsch*, 1939), čia pradėtą diskusiją apie modernizmą Greenbergas tęsė visą gyvenimą, vienais argumentais remdamasis nuolat, kitus praplėsdamas ar atmesdamas. *Avangardas ir kičas* – vienas autoritetingiausių, iki šiol analizuojamų ir cituojamų XX a. vidurio marksistinės dailės kritikos tekstų. Jame apmąstomos socialinės modernizmo sklaidos sąlygos, išskiriant galios struktūroms tarnaujančią, pasyviems vartotojams skirtą masinę kultūrą – kičą ir modernistinį avangardą, atsiribojantį nuo socialinės terpės ir jos ideologijos vardan elitinių aukštųjų vertybių ir „meno dėl meno“. Platesnę avangardo analizę dailės kritikas išplėtojo straipsnyje *Naujojo Laokoono link* (*Towards an Newer Laokoon*, 1940), kuriame pirmą sykį iškėlė atskiros dailės rūšies specifiškumo, kaip dailės autonomiškumo garanto, idėją. Ankstyvieji Greenbergo straipsniai buvo išspausdinti 1961 m. išleistoje (vėliau kelissyk pakartotoje) rinktinėje *Menas ir kultūra – Art and Culture*.

Pristatomas straipsnis *Modernistinė tapyba* (1960) žymi ilgainiui pasikeitusias Greenbergo kritikos teorines prieigas – jis atsisakė marksizmo ir atsigręžė į Immanuelio Kanto filosofiją. Straipsnyje išdėstyta modernistinės tapybos samprata puikiai reprezentuoja formalistinę dailės kritiko mąstyseną.

Remdamasis Kanto kritikos kategorija, Greenbergas modernizmo savastį, jo originalumą įžvelgia kaip atskirų dailės rūšių (disciplinų), pirmiausia tapybos, savikritiškumą, kitaip tariant – savianalizę: „Modernizmo esmė, mano supratimu, yra pasitelkiant disciplinai būdingus metodus kritikuoti pačią discipliną – siekiant ne ją nuversti, o dar patikimiau įtvirtinti jos kompetencijos srityje.“ Tęsdamas *Avangarde ir kiče* pradėtą neautonomiško meno, kaip pramogos, kritiką, autorius priešpriešina jam „grynojo“ meno, suteikiančio unikalią, nuo išorinių faktorių (socialinių, politinių) nepriklausomą patirtį, sampratą. Jo nuomone, kiekviena modernizmo dailės rūšis, siekdama grynumo, kritiniame savianalizės procese išskiria tai, kas yra būdin-

ga tik jai, atmesdama kitų disciplinų „priemaišas“. Pavyzdžiui, tapybai ir tik tapybai, pasak Greenbergo, yra būdingas plokštumas (o ne spalva ar apimtinė forma, kurias regime ir skulptūroje), todėl modernistinė tapyba susitelkia į paviršiaus plokštumos ir joje kuriamo vaizdo analizę. Kritiko teigimu, tapyba tapo abstrakti ne dėl to, kad atsisakė kurti iliuzinę tikrovę ar vengė naratyvumo, literatūriškumo, o todėl, kad atmetė visa, kas buvo būdinga ne jai, o skulptūrai. Į rūšies gryninimą dailėje Greenbergas žvelgia istoriškai, minėdamas precendentus XIX a. tapyboje. Motyvuotą šio proceso pradžią jis įžvelgia Manet, o jo kvintesenciją – kubistų tapybos darbuose.

Šias teorines prieigas Greenbergas taikė ir dailės kūrinių bei reiškinių analizėje. Pavyzdžiui, dar 1959 m. parašytame straipsnyje *Koliažas* (*Collage*), remdamasis kubistų darbais, jis įrodinėjo, kad koliažas buvo logiška ir neišvengiama plokštumą analizavusios modernistinės tapybos išdava.

„Grynos“ meno rūšies samprata tapo ypač įtakinga analizuojant XX a. vidurio ir vėlesnę Vakarų šalių abstrakčiąją tapybą bei skulptūrą. Tiesa, Greenbergo kritikai atkreipė dėmesį į tai, kad kitos dailės kryptys – dada, siurrealizmas, popmenas, minimalizmas ar konceptualizmas – netelpa į taip suvokiamo modernizmo rėmus. Išties pats Greenbergas į šias kryptis žvelgė skeptiškai. Nepaisant to, jo atvertas diskursas neprarado aktualumo iki šiol – jo interpretacijomis ir kritika grindžiamos naujos šiuolaikinio meno analizės teorinės prieigos. Amerikiečių dailėtyrininko, taip pat formalisto, Michaelo Friedo (g. 1939) straipsnis *Menas ir daiktiškumas* (*Art and Objecthood*, 1967), kritikuojantis minimalizmą dėl tiesmuko (*literal*) požiūrio į rūšies specifiškumą ir dėl kūrinių teatriškumo, paskatino svarstymus apie tiesioginio žiūrovo dalyvavimo meno kūrinio suvokimo procese svarbą – šį aspektą vėliau išplėtojo fenomenologinė dailėtyra. O įtakinga JAV dailėtyrininkė Rosalind Krauss (g. 1941) savo esė *Kelionė Šiaurės jūra: menas postmedijų amžiuje* (*A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, 2000) išplėtė Greenbergo mintį teiginiu, kad XX a. antroje pusėje itin išaugus meno technikų ir raiškos priemonių arsenalui grynumo tebesiekiama, bet jau ne atskiroje rūšyje, o mene apskritai (*art in general*). Šiuolaikinį meną ji vadina pomedijiniu ar podiscipliniu (*post-medium specific*), peržengiančiu tradicinių dailės rūšių ribas.

LOLITA JABLONSKIENĖ

Alfonsas Andriuškevičius. Eugenijus Antanas Cukermanas

> **Tekstas iš:** Alfonsas Andriuškevičius, E. A. Cukermanas – sala tapybos upėje, *Kultūros barai*, 1994, nr. 4, p. 17–19 (komentarus parengė Agnė Narušytė)

Eugenijaus Antano Cukermano [g. 1935] kūrybą ignoravome nei per ilgai, nei per trumpai – viso labo penkiolika metų (1972–1987). Ką reiškia „ignoravome“? Ogi: bemaž neįsileidome į oficialias bendrąsias parodas, nereprodukavome jo paveikslų dailės leidiniuose, nesuteikėme galimybės surengti personalinę ekspoziciją prestižiniuose Dailės parodų rūmuose [dabar Šiuolaikinio meno centras]. Žinoma, dailininkas persekiojamas nebuvo – per tą laiką jisai nutapė kokį šimtą drobių, nupiešė dar daugiau piešinių, surengė šešias personalines parodas „paribio“ salėse (Birštono kultūros namuose, Konservatorijoje [dabar Muzikos ir teatro akademija], Fotografijos meno draugijoje ir kt.). Tačiau... Ieškant atsakymo į klausimą „kodėl“, krinta į akis dvi aiškios priežastys: pagal diplomą autorius – architektas (t. y. – ne dailininkas!); nuo pat aktyvios kūrybos pradžios jis tapo abstrakcijas. Išgirdęs apie šiedvi priežasti, Eugenijus pusiau juokais sako, jog esanti dar ir trečioji: negėręs su dailės bosais. O aš manau, kad greičiausiai galima pridurti ir ketvirtąją, veikusią ne tiek mūsų dieninę logiką, kiek pasąmoninius sprendimus: pernelyg „nelietuviški“, „nečiurlioniški“, Eugenijau, tie tavo kūriniai.

Šiandien daugelis dailininkų ir dailės kritikų laiko Eugenijų Antaną Cukermaną viena svarbiausių mūsų meno figūrų. Jis dalyvavo aštuntojoje Vilniaus tapybos trienalėje (1990), surengė piešinių parodą Dailės parodų rūmuose (1990), yra visų grupės *24* parodų dalyvis, atstovavo Lietuvai Prancūzijoje surengtoje parodoje *Peintres de Lituanie* (1992) ir tarptautiniame simpoziume Austrijoje (1992); jo paveikslų įsigijo Vilniaus ir Kauno dailės muziejai; apie jį išspausdintas vienas kitas rašinys. Ir vis dėlto... Senojo mąstymo rudimentai, kaip ta „uodega“, pasak Carlo Gustavo Jungo, tebesivelka paskui mus. Manau, Eugenijau, kad Nacionalinės premijos [Lietuvos nacionalinė kultūros ir meno premija] tau dar teks palūkėti [Cukermanas ja apdovanotas 2000 m.].

Kompozicija, erdvė. Ankstyvesnieji Cukermano paveikslai (pavyzdžiui, *Aplink kubą I*, 1977) aiškiai rodo „formalistinius“ autoriaus polinkius. Ypač jį domina plokštumos – erdvės (tikros ir iliuzinės) santykiai. Kaip žinome, plokštumos / erdvės (tūrio) opozicija ir tapatumu uoliai manipuliuota nuo kubizmo iki oparto: sukurta tūkstančiai kūrinių – viena vertus, žaviai svaiginančių erdvinėmis metamorfozėmis, antra vertus, diegiančių stiprų nepasitikėjimo rega (ir kitomis juslėmis) jausmą bei nuolat primenančių garsųjį René Descartes'o pavyzdį apie vandenin panardintą irklą. Spėju, kad žaidimas plokštumomis ir tūriais buvo svarbus Eugenijui abiem aspektais: čia jis galėjo (ak, architekto profesija!) laisvai, nežiūrėdamas į jokią aplink plytinčią natūrą, pamanipuliuoti minėtosios opozicijos nariais; drauge, eidamas šiuo keliu, autorius sau ir kitiems rodė, kad iliuziškumas (o jo priežastis – metamorfozių galimybė) yra substancialus pasaulio bruožas; ir tai suvokti padeda ne juslės...

Kryptelėjęs šiek tiek į šalį (nors esminis principas liko) dailininkas išrutuliojo lietuvių tapybos kontekste originalų kompozicijos tipą. Jos pagrindas – stambios, lyg užslenkančios viena ant kitos spalvinės dėmės. Jas įmanoma „skaityti“ kaip savotiškus „geologinius“ sluoksnius, „sutankėjusią erdvę“, pasak autoriaus. Tai itin akivaizdu jau paveiksle *Graffiti* (1977), kuriame didžiulė tamsi „lavos“ dėmė, „šliaužianti“ (nepaisydama autoriaus įrengtų „slenksčių“) žemyn, užkloja visus kitus (kultūrinius ir natūrinius) pavidalus. „Dėmes“ (tai rodo ir aprašytasis pavyzdys) Cukermanas daro naudodamasis ne vien spalva: jis klijuoja drobę ant drobės, skirtingai sušiaušia paveikslo paviršių, leidžia dažui slinkti pasvira plokštuma ir t.t. Įdomu, kad „užslinkimo“ principas (o tai – vienas erdvės ir plokštumos santykiavimo – susitapatinimo ir susipriešinimo – variantų), įkūnijamas čia tuo, čia kitu būdu, tapytojui nenusibosta jau 17 metų! Ką ten nenusibosta – juo remdamasis, jis vis dar sugeba kalbėti svariai. Kuo autoriui brangus šis kelias? Atsakant į klausimą tenka nurodyti mažų mažiausiai du dalykus: dėmių slinktis sukelia totalinio, visatinio judėjimo, turinčio specifinį lėtą ritmą, kurio neaptiksi dabartinėje lietuvių tapyboje, įspūdį; tokia paveikslo architektonika padeda Cukermanui, nesutraukiant ryšių su natūra absoliučiai („geologiškumas“), pabėgti nuo sąsajų su peizažu ir natiurmortu (mūsų mėgstamieji žanrai, palikę ryškius pėdsakus net lietuviškose abstrakcijose), kuriems jis gerokai alergiškas.

Spalva, paviršius. Kūriniai, nutapyti apie 1977–1979 metus, yra beveik monochromiški. Be to, tasai monochromizmas turi aiškų polinkį į neintensyvius pilkšvus bei rusvus tonus. Vienas įspūdingiausių šio meto darbų – *Šviesos laukai* (1979): didžiumą paveikslo ploto yra okupavusi lyg akmens, lyg smėlio, lyg tinko spalva, kurioje žerplėja tik pora mėlynų linijų. Spalvinis asketizmas – gal ši sąvoka tiktų apibūdinti tokiems paveikslams. Vėliau dailininko darbai tampa spalvingesni, bet jis išlieka originalus: arba spalvingus plotus derina su bemaž achromatiškais, arba panaudoja daugelio tapytojų vengiamas „purvinas“ spalvas, tarp kurių svarbus – vėsus pilkšvas atspalvis. Specifinis Cukermano koloritas orientuoja žiūrovo sąmonę iš karto dviem kryptimis: į mūsų miestiškąją kultūrą ir į nečionykštes, laiko bei vietos atžvilgiu tolimas kultūras. Pirmosios orientacijos priežastis – asociacijos su gatvių grindiniu, nušiurusiomis pastatų sienomis, blukiais dulkėtais asfaltiniais paviršiais (dailininkas gimė ir augo Kauno senamiestyje). Antrosios – ypatinga gaida, kuria pragysta saviti ir savaip suderinti melsvi ir rausvi tonai ir kurią ausis (tiksliau – akis) dažnai pagauna vienaip ar kitaip su Artimaisiais Rytais susijusių dailininkų kūrybos spalvų deriniuose.

Cukermano tapyba yra itin originali paveikslų paviršiais: tiek jų pobūdžiu, tiek lyginamuoju svoriu raiškos priemonių arsenale. „Tapyba pirmiausia yra paviršiaus menas“ – žodžiai, giliai įstrigę dailininko sąmonėn. Autorius tvirtina mėgstąs tapybą, be kita ko, ir todėl, kad čia tebedominuoja manualinis procesas. Tačiau jo manualizmas iš esmės skiriasi nuo didžiumos lietuvių tapytojų „rankų darbo“: užuot tepęs, gliejęs, klojęs dažą, Eugenijus „baksnoja“ teptuku, brūžina nudažytą paviršių metaliniu šepečiu, spaudžia dažus ant drobės tiesiai iš tūbelės (kakleliu sužeisdamas paviršių), klijuoja antrą drobės sluoksnį ir pan. Subraižytas, nubrozdintas, gruoblėtas kūrinių paviršius vėl yra tam tikra jų antipuošmena, veikianti psichiką panašiai kaip ir minėtosios „murzinos“, blukios spalvos. Ir būtent šičia gal pravartu prisiminti Martino Heideggerio iškeltus du esminius kūrinio bruožus: jis rodąs pasaulį ir esąs padarytas iš žemės. Kaip gražiai ši metafora tinka Eugenijaus Antano Cukermano paveikslams: viskas čia yra tik „žemė“ ir drauge viskas rodo būtent pasaulį; žinoma, ne tiek fizine, kiek metafizine prasme.

Pavidalai, linijos. Nemanipuliuodamas natūros formomis, dailininkas vis dėlto galutinai nuo jos nepabėga. Kaip sakyta, jo paveikslų spalviniai plotai neretai asocijuojasi su geologiniais klodais. Tokią asociaciją patvirtina ir kai kurių paveikslų

pavadinimai: antai ištisa serija darbų pavadinta *Atodangos* (1986–1989). Tačiau dar akivaizdesni Eugenijaus paveiksluose yra kultūriniai pavidalai: nuo geometrinių figūrų (*Aplink kubą I*, 1977) iki rašmenų ar antkapio užuominų (*Epitafijos II*, 1979). Neretai kultūra ir natūra (analogiška erdvei ir plokštumai) tarsi susitapatina: kuriai jų priskirtinas nušiurusio sienos tinko įvaizdis?

Daugelis minėtų pavidalų sukuriama pasitelkiant liniją. Linija autoriaus naudojama taip pat labai savitai tiek lietuvių dailės, tiek platesniame kontekste. Jo linijos „kultūriškos“ (tiesios, laužtinės) ir „natūriškos“ (smėlio kontūro, rando tipo); įrėžtos ir iškilusios reljefu; kontūru apvedančios spalvų zonas ir veikiančios savarankiškai. Linija paveikslo kūne atsiranda įvairiausiais būdais. Štai dailininkas ją įbrėžia dažų tūbelės kakliuku; štai „prigydo“ prie paveikslo plokštumos virvelę („slenkstis“); štai tą virvelę nuplėšia (lieka „randas“); štai atlenkia statmenai pagrindui antrosios priklijuotos drobės kraštą; štai tą kraštą plėšia ir apdegina. Cukermano žodžiais, kūrybos procese jam reikalingas ne tik optinis, bet ir fizinis medžiagos pasipriešinimas. Linijų „gamyba“ teikia apsčiai galimybių tą pasipriešinimą sukurstyti ir jį įveikti. Čia ateina į galvą Anselmo Kieferio [g. 1945], irgi triūsiančio prie tapybos kūrinio be baltų pirštinaičių, šūkis: „Tapyti – tai deginti ugnimi.“

Linijos, kaip raiškos priemonė, atlieka įvairias funkcijas: jos kūrinio kūną daro šiurkštų, gruoblėtą, randuotą; jos sukuria antrąjį (pirmąjį – spalvinės zonos) paveikslų ritmą (šiuo požiūriu zonų ir linijų santykis gali būti nusakytas muzikiniais žemų ir aukštų tonų terminais).

Kultūrinės sąsajos. Eugenijaus Antano Cukermano kūrybos sąsajos su dabartine lietuvių daile yra silpnos. Jo paveikslai šiek tiek siejasi su Lino Katino [g. 1941] (kultūros ir natūros pavidalų maišymosi, jų tapatinimosi aspektais), Kazės Zimblytės [1933–1999] (kai kurių darbų architektonika) kūriniais. Cukermanui svetimas lietuvių tapytojų jausmingumas, agrariška mąstysena, tam tikras plastinis nesantūrumas. Tačiau jam artimi kai kurie XX a. Vakarų Europos ir Amerikos dailės reiškiniai. Jau 1959 m. Eugenijui pasisekė Maskvoje pamatyti Amerikos abstrakčiuosius ekspresionistus. Įspūdis buvo neišdildomas, ir dailininkas nuo jo nebėgo visus 35 metus. Vaikščiodamas po Vašingtono muziejus, atidžiai stebeilijau į Marko Rothko [1903–1970], Barnetto Newmanno [1905–1970], Clyffordo Stillo [1904–1980] paveikslus, ieškodamas jų giminystės su Cukermano kūriniais. Nustačiau: panaši paveikslų architektonika; artimiausias Cukermanui – Stillas. Iš Europos dailininkų mielais Eugenijaus širdžiai tektų laikyti vieną kitą tų, kuriuos Pierre'as Restany [1930–2003] pakrikštijo „naujaisiais realistais“. Mūsiškį su jais, atrodo, jungia tiek pati paveikslo koncepcija, tiek – ypač – faktūros, paviršiai. Konkretumo dėlei štai keletas pavardžių: Yves'as Kleinas [1928–1962], Piero Manzoni [1933–1963], Lucio Fontana [1899–1968], Romanas Opalka [1931–2011]. Ankstyvuosiuose Eugenijaus Antano Cukermano darbuose labai norint galima rasti šį tą iš Victoro Vasarely [1906–1997], o vėlyvesniuosiuose – iš Jaspero Johnso [g. 1930]. Tačiau drauge pabrėžtina, kad Cukermano kūryba yra labai autentiška ir savita. Tai, kas skleidžiasi minėtųjų dailininkų darbuose, jo paveiksluose tampa tik bendresniaisiais XX a. dailės principais, įkūnijamais specifiniu, autentišku būdu. Kaip kiekvienas mūsų, turintis bent kiek ryškesnį charakterį, savaip vairuojame automobilį ar rašome tušinuku.

Reikšmės. Nieko čia nėra ypatingo, kad Cukermano paveikslai neįžiebia žiūrovo sąmonėje paviršinių – politinių, didaktinių ir pan. – reikšmių: tai būdinga daugelio geriausių dabarties mūsų dailininkų kūrybai. Kur kas ypatingiau, kad jie, regis, bemaž neturi ir antrojo, gilesniojo, reikšmių sluoksnio: to, kam įvardyti paprastai vartojami dramos, elegijos, ironijos, grotesko ir pan. terminai. Spalvų ir formų asketizmas, žvelgiant šiuo požiūriu, tampa emociniu santūrumu, tam tikru stoiškumu. Tenka žengti dar toliau, už jausmų sferos. Tuomet teigtina, kad Eugenijaus Cukermano kūriniai kalba apie permanentinius kultūros ir natūros, dvasios ir materijos sąveikavimo, rungimosi procesus. Kitaip tariant, jie kalba apie būtį, ir šiuo aspektu gali būti pavadinti ontologiškais. Nelaikau jų nei jausmingais, nei racionaliais, manau, kad geriausia juos apibūdinti žodžiu „dvasingi“. Vis dėlto Cukermano kūryba neišsviedžia žiūrovo absoliučiai už žmogiškojo laiko (t.y. istorijos) ir parajausminių išgyvenimų ribos. Ir čia tenka pasakyti dar du dalykus. Pirma: spalvomis, formomis, paviršiais ji kartkartėm sugestijuoja žydų istorijos ir kultūros reiškinius, ir Paulio Celano [1920–1970] eilutė („Visi vardai, visi sykiu / sudegę / vardai. Tiek pelenų...“), atėjusi galvon stovint prie Cukermano paveikslų, manau, nėra atsitiktinė. Antra: tieji visatiniai ritmai, tos totalinės susitapatinančių ir susipriešinančių kultūrinių bei natūrinių klodų slinktys, tosios dvasios ir materijos atodangos, – visi jie Eugenijaus kūriniuose žaidžia gan autonomišką žaidimą – turi galios nuteikti žiūrovą fatalistiškai.

KOMENTARAS

Šį tekstą apie Eugenijų Antaną Cukermaną įtakingiausias Lietuvos dailės kritikas Alfonsas Andriuškevičius (g. 1940) parašė 1994 m. be jokios progos – tiesiog žurnale *Kultūros barai* jis dažnai publikuodavo tekstus apie jam įdomius menininkus ir atskirus jų kūrinius, norėdamas juos „iškelti". Taigi šio teksto objektas – visa menininko kūryba, o tikslas – atskleisti jos reikšmę ir vertę. Šitaip kritikas realizuoja dvi kritikos funkcijas: vertinamąją ir interpretacinę. Kartu jis veikia dailės diskursą – jau pirmuoju sakiniu atkreipia skaitytojo dėmesį į tai, kad pristatomo menininko kūryba sovietmečiu buvo nepriimtina, ir nors atkūrus nepriklausomybę situacija pasikeitė, kritiko manymu, jis dar nėra deramai įvertintas. Priežastis – Cukermano kūryba yra per daug kitoniška lietuvių dailės kontekste: „Manau, Eugenijau, kad Nacionalinės premijos tau dar teks palūkėti", – baigia Andriuškevičius antrąją pastraipą, bet pranašystė išsipildė tik iš dalies – Cukermanas apdovanotas Nacionaline premija 2000 m., taigi laukė nedaug – vos šešerius metus.

Siekdamas skaitytojams paaiškinti, kuo vertinga menininko kūryba, kritikas pasirenka struktūrinės analizės metodą, kuris būdingas daugumai jo tekstų. Jis išskaido objektą – tapybą – į sudedamąsias dalis ir atskirai aptaria kompoziciją bei erdvę, spalvą ir paviršių (faktūrą), pavidalus ir linijas (formos, objektai). Tai – vadinamoji „vidinė" kritika, kai kūrinio vertė ir reikšmė nustatoma, o prasmė perskaitoma remiantis vien jo paties savybėmis. Kadangi kalbama apie abstrakcijas, interpretuodamas kūrinius kritikas „verčia" vizualiuosius dailės kodus į verbalinę kalbą, pasitelkdamas literatūrinius tropus (palyginimus, metaforas), vaizdingai aprašydamas, ką mato, pavyzdžiui: „Linijos, kaip raiškos priemonė, atlieka įvairias funkcijas: jos kūrinio kūną daro šiurkštų, gruoblėtą, randuotą; jos sukuria antrąjį (pirmąjį – spalvinės zonos) paveikslų ritmą (šiuo požiūriu zonų ir linijų santykis gali būti nusakytas muzikiniais žemų ir aukštų tonų terminais)." Abstraktaus paveikslo vertė išryškinama parodant, kaip jis gali praturtinti juslinę patirtį, ir susiejama su kitos meno rūšies – muzikos suvokimo patirtimi. Taip realizuojama ir kūrybinė kritikos funkcija.

Analizuodamas tapybos sandus, kritikas ieško tam tikrų vertybių, kurios pakylėtų tai, kas, medžiagos požiūriu, yra tik drobė ir dažai, į meno rangą. Šiame tekste tos vertybės yra menininko gebėjimas pasakyti kažką savita apie pasaulį („iliuziškumas yra substancialus pasaulio bruožas"), originalumas (tik šiam menininkui būdingas kompozicijos tipas, lėtas ritmas, savita tapymo maniera), diskusija su tapybos tradicija (nenutraukiant ryšių su natūra absoliučiai, pabėgti nuo sąsajų su peizažu ir natiurmortu) ir kultūrinės sąsajos.

Per jas kritikas atskleidžia Cukermano tapybos vietą platesniame kultūriniame kontekste. Nuorodomis į, jo požiūriu, menininko reikšmingumą patvirtinančias sąsajas jis manipuliuoja analizuodamas tapybos sudedamąsias dalis, o svarbiausiam – dailės kontekstui skiria atskirą pastraipą. Kalbėdamas apie erdvę, spalvas, linijas, Andriuškevičius jas susieja su filosofija, Artimųjų Rytų ir miesto kultūra, literatūra (Paulio Celano poezija), gamta ir modernistinės dailės istorija – „nuo kubizmo iki oparto". Dailės kontekstui skirtoje pastraipoje kritikas atskleidžia Cukermano kūrybos ryšį su kitų lietuvių menininkų kūryba ir Vakarų Europos bei JAV dailės reiškiniais (ypač abstrakčiuoju ekspresionizmu). Taigi šiame struktūralistiniame, iš pažiūros vidinės kritikos tekste yra daug kontekstinės kritikos bruožų, taip pat – ir intencionalistinės, nes kritikas dažnai remiasi pokalbiais su menininku.

Kaip įprasta Andriuškevičiaus tekstams, jis užbaigiamas apibendrinant analizės rezultatus (vėl viskas susiejama) kūrinio reikšmių perskaitymu. Cukermano kūryboje jis įžvelgia tai, ką kituose tekstuose yra įvardijęs kaip „universaliąsias" vertybes – kalbėjimą apie „kultūros ir natūros, dvasios ir materijos" priešpriešą ir būtį.

Gili tapybos analizė, vaizdinga kalba bei argumentuota kūrinių prasmės interpretacija padeda kritikui pasiekti užsibrėžtą tikslą: perskaičius šį tekstą, paaiškėja Cukermano abstrakcijų vertė. Ją galima priimti arba ne – tai priklauso nuo skaitytojo užimamos pozicijos kritiko iškeliamų vertybių atžvilgiu. Bet jau nebegalima paneigti, kad tapytojo kūryba yra kultūriškai ir egzistenciškai reikšminga.

Pabaigai rekomenduočiau paskaityti Linaros Dovydaitytės straipsnį, kuriame pateikta puiki Alfonso Andriuškevičiaus dailės kritikos analizė[85].

AGNĖ NARUŠYTĖ

85 L. Dovydaitytė, Alfonso Andriuškevičiaus kritika: 1975–2005, *Šiaurės Atėnai*, 2007 02 10 (*www.culture.lt/satenai/?leid_id=832&kas=straipsnis&st_id=4941*).

PARODŲ, MUZIEJŲ RINKINIŲ, KOLEKCIJŲ, AUKCIONŲ KATALOGAI

Katalogai – itin svarbūs ir vertingi dailės istorijos šaltiniai, suteikiantys daug informacijos apie įvairius dailės lauko reiškinius bei procesus. Jų sudarymo principai, turinys ir paskirtis keitėsi pagal istorines aplinkybes, vyravusias dailės koncepcijas, jų statusą ir suvokimą. Ankstyvaisiais katalogų prototipais galima laikyti dar Senovės Graikijos laikais pasirodžiusius dailės kūrinių ir kolekcijų aprašymus[1] bei Viduramžiais atsiradusius bažnytinius inventorius, kuriuose, tarp kito turto, figūravo ir tapybos bei skulptūros darbai.

Pirmieji privačių didikų kolekcijų katalogai atsirado XVI a. antroje pusėje Italijoje, o netrukus ir kitose Europos šalyse. Šios kolekcijos, sudarytos iš gamtos objektų (it. *naturalia*), senienų bei įvairių daiktų (it. *artificialia*), itališkai vadinosi *museo* arba *studiolo*, o kitomis kalbomis – keistenybių kabinetais[2]. Pirmųjų kolekcijų katalogai neturėjo aiškios objektų klasifikavimo sistemos ir buvo sudaromi kaip inventoriniai sąrašai: juose išvardijami visi kolekcijos eksponatai, jų įsigijimo data bei kilmė. 1565 m. pasirodė Samuelio Quicchebergo studija[3], kurioje gana sistemingai, remiantis tarp 1563 ir 1567 m. sukurto Bavarijos kunigaikščio Albrechto V kabineto pavyzdžiu, aprašoma keistenybių kabinetų sandara[4]. Šį veikalą galima laikyti pirmuoju bandymu sukurti privačių kolekcijų katalogavimo sistemą. Tarp įvairių eksponatų autorius aprašo ir dailės rinkinius, kūrinius vardydamas chronologiškai ir pagal tuometinę žanrų hierarchiją[5]. Quicchebergo aprašyta klasifikavimo sistema tapo sektinu dailės kūrinių eksponavimo ir katalogavimo pavyzdžiu kitiems kolekcininkams bei katalogų sudarytojams.

Nuo XVII a. pradėta kataloguoti daugumą kolekcijų. Paveikslų ir kitų dailės vertybių kataloguose išvardijami duomenys apie kūrinius (dailininko vardas ir pavardė, kūrinio pavadinimas, sukūrimo metai, išmatavimai) bei nurodoma jų vieta ekspozicijoje. Tokie katalogai dailės tyrinėtojams leidžia susipažinti ne tik su privačių kolekcijų sandara, bet ir su kūrinių eksponavimo logika, atspindinčia epochai būdingą dailės sampratą. Augant privačioms kolekcijoms, XVII a. atsirado ir jų gidai su kūrinių komentarais bei trumpu kolekcijos apibūdinimu. Jie buvo spausdinami nedideliais tiražais ir parduodami didžiųjų kolekcijų lankytojams[6]. XVII a. pradėta leisti ir didelio formato kolekcijų katalogus su išsamiu kolekcijos aprašymu, kūrinių metrikomis ir jų graviruotomis reprodukcijomis. Šie katalogai, neretai vadinti „galerijomis", buvo tarsi virtuali, knyginė kolekcijos versija[7]. Tarp tokių leidinių itin vertingas 1625 m. išleistas kardinolo Federico Borromeo (1564–1631) kolekcijos katalogas, kur jis pats aprašė savo rinkinio, daugiausia religinės tematikos paveikslų, turinį. Katalogas sudarytas tarsi gidas po kolekciją, jame pateikiamos atskirų paveikslų interpretacijos[8]. Taip pat vertingi Baroko epochos kolekcininko markizo Vincenzo Giustiniani (1564–1637) rinkinių katalogai. Mirdamas jis paliko daugiau kaip 1200 skulptūrų ir apie 300 tapybos kūrinių, iš kurių 15 buvo ankstyvieji Caravaggio darbai.

1 Vienas žymiausių tokių veikalų – sofisto iš Atėnų Filostrato Vyresniojo knyga *Imagines*, parašyta III a., kur jis aprašo ir paaiškina 64 meno kūrinius, matytus Neapolyje. Knygą tokiu pačiu pavadinimu vėliau išleido ir jo palikuonis Filostratas Jaunesnysis.

2 Vok. – *Wunderkammern* ir *Kunstkammer*; angl. – *cabinet of curiosities*.

3 S. Quiccheberg, *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi,* 1565, cit. pagal: H. Bredekamp, *The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine: the Kunstkammer and the Evolution of Nature, Art and Technology*, Markus Wiener Publishers, 1995, p. 28.

4 H. Bredekamp, *op. cit*, p. 28.

5 Antroje veikalo dalyje kalbama apie tai, kad eksponatai dėstomi nuo Antikos iki dabartinių laikų, klasifikuojant pagal medžiagas ir techniką. Po įvairių epochų medžio dirbinių, būdavo vardijami molio, marmuro ir bronzos dirbiniai. Tarp dailės kūrinių pagrindinę vietą užėmė aliejinės tapybos darbai, paskui eksponuota akvarelė, vario raižiniai, giminės medžiai, žymiųjų asmenų portretai, kilmingų šeimų herbai, meniški gobelenai, patiesalai ir lentos su užrašytomis sentencijomis (H. Bredekamp, *op. cit,* p. 29).

6 Privačios didikų kolekcijos buvo neprieinamos plačiajai publikai, bet jas galėjo lankyti kilmingieji, taip pat iš kitur atvykę kolekcininkai.

7 Žr. G. Waterfield, The Origins of the Early Picture Gallery in Europe, and its Manifestation in Victorian Britain, *New Research in Museum Studies: An International Series*, t. 5: *Art in Museums*, sudaryt. S. Pearce, Routledge, 2002, p. 45–46.

8 Žr. F. Borromeo, *Sacred Painting; Museum*, sudaryt. K. S. Rothwell Jr., Harvard University Press, 2010.

Jo kolekcijų katalogų rinkinys, žinomas kaip *Galleria Giustiniana*, laikomas vienu pagrindinių XVII a. pirmos pusės kolekcionavimo istorijos šaltinių[9].

Nuo XIX a. pradžios, formuojantis dailės istorijos disciplinai, katalogus pradėjo sudarinėti specialistai – dailės istorikai ir dailės žinovai (ekspertai). Tarp tokių galima paminėti vokiečių dailės istoriko, pirmojo naujai įsteigto Berlyno muziejaus direktoriaus (nuo 1832) ir pirmojo Vokietijoje šios disciplinos profesoriaus Gustavo Friedricho Waageno (1794–1868) keturtomį *Didžiosios Britanijos dailės turtai*[10], kuriame aprašomos svarbiausios to meto Anglijos dailės kolekcijos.

XX a. privačių dailės kolekcijų katalogai – tai solidžios publikacijos su spalvotomis kūrinių reprodukcijomis, kūrinių metrikomis, dailės istorikų ir kritikų tekstais. Pagrindinė jų funkcija, kaip ir ankstyvųjų šio pobūdžio leidinių, – legitimuoti kolekcijos vertybes dailės, apskritai meninės kultūros lauke. Tad katalogus tyrinėjantys dailės istorikai atsižvelgia ir į šią jų paskirtį.

Dailės kūrinių vieši pardavimai – aukcionai Europoje atsirado XVII a. pradžioje[11]. Tuo pačiu metu pradėta leisti ir jų katalogus, pateikiančius faktografinius duomenis apie kūrinius, jų autorius ir nurodančius pradinę kūrinių kainą. Informacijos apie kūrinius apimtis atspindėjo aukciono vedėjo skonį bei dailininkų tuometinį populiarumą, lėmiantį jų darbų vertę: žinomesni ir katalogo sudarytojo požiūriu geresni (atitinkamai brangesni) kūriniai aprašomi itin kruopščiai[12]. Buvo sudaromi ir pardavimų katalogai, kuriuose nurodomos ne tik parduotos vertybės bei jų kainos,

9 Kolekcija buvo išardyta XIX a. pradžioje: 1815 m. daugiau kaip 160 paveikslų įsigijo Prūsijos karalius (šiandien dauguma jų yra Berlyno muziejuose, nors dalis sudegė 1945 m.; dalis Potsdamo *Sanssouci* rūmuose). Kiti kūriniai – Londono Nacionalinėje galerijoje, Sankt Peterburgo Ermitaže, Vienos Meno istorijos muziejuje, skulptūros – Vatikano muziejuose ir Romos Torlonia šeimos rinkinyje.

10 *The Treasures of Art in Great Britain*, sudaryt. G. F. Waagen, Londonas, 1-as leidimas 1854, 2-as 1857; parengtas tritomio *Kunstwerke und Künstler in England und Paris* (Berlin, 1837–1839) pagrindu.

11 Meno vertybėmis aukcionuose buvo prekiaujama ir XV a. bei XVI a., bet tai nebuvo specializuoti meno kūrinių aukcionai, o bankrutavusių, mirusių arba sunkiai sergančių ir palikuonių neturinčių asmenų turto išpardavimai. Pirmasis meno kūrinių aukcionas surengtas 1608 m. Amsterdame.

12 *Art Market and Connoisseurship: A Closer Look at Paintings by Rembrandt, Rubens and Their Contemporaries*, sudaryt. A. Tummers, K. Jonckheere, Amsterdam University Press, 2008, p. 81.

bet ir pirkėjai. Tai vertingi dailės istorijos šaltiniai, padedantys rekonstruoti kūrinių judėjimą ir jį veikusius dailės rinkos pokyčius[13]. XVIII a. viduryje pagrindiniai dailės aukcionai iš Amsterdamo persikraustė į Paryžių ir Londoną. Londono aukcionai itin suaktyvėjo XVIII a. pabaigoje po Didžiosios prancūzų revoliucijos, išdraskius svarbiausias ir turtingiausias šalies kolekcijas. Tapytojas, paveikslų pirklys ir dailės kritikas Jeanas Baptiste'as Pierre'as Le Brunas (1743–1813) kruopščiai suregistravo ir aprašė Prancūzijos karališkąją meno kolekciją, kurios dalis buvo parduota, o likę kūriniai XVIII a. pabaigoje atiteko Luvro muziejui. Le Brunas parengė iliustruotą flamandų, olandų ir vokiečių tapybos „galerijų" tritomį katalogą (*Galerie des peintres Flamands, Hollandais et Allemands*, Paris, 1792–1796)[14], kuriame bene pirmą kartą kūriniai buvo suregistruoti ne chronologiškai, o pagal mokyklas. Šis katalogavimo principas iš esmės paveikė muziejininkystės plėtrą bei viešųjų muziejų ekspozicijų formavimą.

XVIII a. viduryje plečiantis meno rinkai Londone įsteigiami iki šių dienų funkcionuojantys Christie's ir Sotheby's aukcionai. Aukcionų katalogai pateikia ne tik kūrinių metrikas ir kainas, bet ir aukcionų taisykles, kitą informaciją aukcionų dalyviams. Šiuolaikinių aukcionų katalogai, pasiekiami ir internetu[15], nepraranda unikalaus dailės istorijos šaltinio funkcijos. Jie svarbūs ne tik ankstesnių epochų, bet ir šiuolaikinės dailės tyrinėtojams, nes suteikia žinių apie kūrinių eksponavimo vietas, jų bibliografiją, savininkus – tai, kas svarbu, norint visapusiškai įvertinti kūrinį.

Viešųjų dailės muziejų ir jų katalogų istorija susijusi su nacionalinių valstybių kūrimusi XVIII a. pab. – XIX amžiuje. Sekant 1793 m. įsteigto Luvro pavyzdžiu, nacionaliniai muziejai steigti visų Europos valstybių sostinėse[16]. Jų kolekcijų pagrindą

13 Pavyzdžiui, vienos iš naujausių meno kolekcionavimo studijų *Art at Auction in the 17th Century Amsterdam* (Amsterdam University Press, 2002) autorius Johnas Michaelis Montiasas savo tyrime remiasi 29 išlikusiais 1597–1638 m. aukcionų pardavimų katalogais, saugomais Amsterdamo miesto archyve.

14 Žr. I. Gaskell, Tradesmen as Scholars: Interdependancy in the Study and Exchange of Art, *Art history and its institutions: Foundations of a Discipline,* sudaryt. E. Mansfield, Routledge, 2002, p. 150.

15 Tarkime, Christie's ir Sotheby's aukcionų tinklalapiuose pateikiami ir elektroniniai katalogai.

16 XIX a. pr. muziejai atidaryti Vienoje, Drezdene, Madride, Neapolyje, Milane, Amsterdame ir kitose Europos valstybių sostinėse. Nacionalinis muziejus Vilniuje atidarytas XIX a. vid.

sudarė nacionalizuoti, dovanoti, nupirkti iki tol privačiose valdovų ir didikų kolekcijose buvę meno kūriniai. Jų paviešinimas ir pristatymas plačiajai publikai pareikalavo dailės istorikų ir kuratorių pastangų: reikėjo sukurti istorinį pasakojimą, kuriame šie kūriniai įgytų naujas, šlovingą tautos praeitį ir jos naują galią reprezentuojančias prasmes. XIX a. muziejų rinkinių katalogai sudaromi pagal chronologinį principą, remiantis Le Bruno pasiūlyta kūrinių klasifikavimo pagal nacionalines mokyklas sistema. Kūrinių aprašus bei tekstus katalogams rašė įtakingiausi dailės žinovai ir istorikai. XX a. muziejų rinkinių katalogus taip pat paprastai sudaro pripažinti dailės specialistai, nes katalogas turi autoritetingo dailės aprašo galią.

Parodų katalogus pradėta leisti XVII a. antroje pusėje. Vieni ankstyviausiųjų pristatė Paryžiaus Salono (nuo 1667 m.) dalyvių kūrinius. Pirmųjų Salonų kataloguose spausdinti ir dailininkų adresai, tad kolekcininkai, norėję įsigyti kūrinį, galėjo tiesiogiai susiekti su jo autoriumi. Salonų katalogų reikšmę dailės istorijai liudija 1977 m. paskelbtas 60 tomų jų kritinis leidimas[17].

Šiuolaikinė dailės istorija, nukreipusi tyrimo instrumentus į platesnį dailės vartojimo ir funkcionavimo kontekstą, „atrado" ir nuo 1851 m. vykstančias pasaulines parodas, jų katalogus paversdama dailės istorijos šaltiniu. Pasaulinės parodos ženklino modernybės pradžią ir šlovino įvairių šalių mokslo, technikos ir meno pasiekimus. Nuo antrosios pasaulinės parodos, įvykusios 1855 m. Paryžiuje, kartu su kitais laimėjimais pradėta rodyti ir dailę, reprezentuojančia nacionalines valstybes, jų dailės stilius, mokyklas ir ryškiausius meistrus.

Nuo XIX a. pabaigos, surengus pirmąją tarptautinę dailės parodą Venecijoje, atskiru dailės istorijos šaltiniu tapo tarptautinių dailės parodų katalogai, fiksavę dailės kūrinių judėjimą tarp šalių, valstybių autoreprezentacijos siekius, dailės ir politikos sąsajas ir daug kitų aspektų, svarbių mūsų laikų meninei kultūrai. Kai kurie šių parodų katalogai tampa etapiniais dailės istorijos veikalais. Pavyzdžiui, šiuolaikinės dailės tyrinėtojai išskiria šveicarų kuratoriaus Haroldo Szeemanno (1933–2005) tarptautinės parodos *Documenta V*, surengtos 1972 m., katalogą. Kai kurie iš parodoje dalyvavusių beveik 200 menininkų viešai pasipriešino Szeemano koncepcijai,

17 Žr. *Catalogues of the Paris Salon 1673–1881*, 60 t., sudaryt. H. W. Janson, New York: Garland, 1977.

nes jis greta tuo metu naujų radikalių meno judėjimų, tokių kaip *arte povera*, JAV konceptualizmas, Vienos akcionizmas, taip pat pristatė reklamos, mados bei kitų vaizdų kūrimo industrijų pavyzdžius. Parodą lydinti polemika sudomino ir plačiąją publiką, dar labiau išpopuliarindama dideles tarptautines parodas, skatindama besiplėtojantį „parodų turizmą".

XX a. parodos tampa pagrindine dailės komunikacijos forma, tad jų katalogai, leidžiami muziejų, galerijų, akademijų, pačių menininkų, atlieka ne tik dailės istorijos įvykių dokumentavimo funkciją, bet ir formuoja dialogą tarp kuratorių, menininkų ir kritikų. Parodų katalogai – tai pirminė medžiaga dailės istorijos tyrinėtojams, leidžianti analizuoti ir kritiškai vertinti dailės istorijos procesus.

JULIJA FOMINA

Parodos *Melancholija* (2005–2006, Paryžius–Berlynas) katalogas

> **Versta iš:** *Mélancholie. Génie et folie en Occident*, kat., sudaryt. Jean Clair ir kt., Paris: Gallimard, 2005, p. 82–88, 188, 381, 426, 427, 492 (iš prancūzų k. vertė Akvilė Melkūnaitė, komentarus parengė Julija Fomina)

Jean Clair. Melancholijos muziejus

Melancholija dvilypė. Dvasios sutrikimas, bet ir kūno jausena. Išgirdę šį pavadinimą pagalvojame apie sielos maudulį, rūką, kuris temdo mintis ir veidą, pasaulį aptraukusį šydą, liūdesį be priežasties. Bet jis dar žymi ir fizinį vienetą, regimą medžiagą, jautrų kūną, tam tikras savybes turintį juodą skystį – jo sudėtis gali būti įvairi, o poveikis žalingas, kai toji medžiaga „išdžiūvusi“, tai yra deginama, – blužnies išskiriamą juodąją tulžį[18]. Šį organą, angliškai vadinamą *spleen*, pasak Galeno, maitina kraujagyslė *splenitis*, iš kurios melancholikams nuleidžiamas kraujas[19]. Vėliau iš „splino“ kraujagyslės vardo kils pavadinimas modernios melancholijos formos – tos, kuri kamuos romantinio amžiaus dendžius nuo Keatso iki Baudelaire'o.

Keistas dalykas: žvelgiant ir Antikos mąstytojų – filosofo Aristotelio arba gydytojo Hipokrato, pirmųjų aprašiusių melancholiją ir jos simptomus, – ir šiuolaikinių „depresiją“ tyrinėjančių psichiatrų akimis, atrodo neįmanoma atskirti, kas joje yra nemedžiagiškas jausmas, o kas medžiagiškos išskyros, kas yra simptomas ir kas pasekmė, kas „dvasia“ ir kas „kūnas“, kas yra iš psichikos, o kas iš somatikos srities, kas yra būsena[20] kaip medžiagiškas reiškinys, o kas dvasios apraiškos, subjektas ir objektas. Ar tai juodų išskyrų perteklius, keičiantis mūsų pasaulio suvokimą ir verčiantis jį matyti vien juodą, ar jausmas, kuris sukelia organizme blužnies išskyrų perteklių? Šioje dvasios ir kūno, trumpalaikių nuotaikų ir nuolatinio temperamento kaitoje

18 *Bile noire* (pranc.) pažodinis graikiško *melas* – juodas + *chole* – tulžis, vertimas; prancūzų k. vienas iš melancholijos sinonimų. – *Vert. past.*

19 Dar *Traktate apie melancholiją* (išspausdintas 1586) tą daryti rekomenduoja Londono Šv. Baltramiejaus ligoninės gydytojas Timothy Brightas.

20 *Humeur* (pranc.) reiškia kūno išskyras, skystį, ir nuotaiką, būseną, jauseną.

melancholija iš tiesų lieka neperprantama: Vakaruose ją permanyti stengiamasi jau dvidešimt penkis amžius.

Ar dėl to, kad objektas taip sunkiai apčiuopiamas, prikurta tiek daug jo tyrimo būdų iš pažiūros skirtingose žinių sferose? Egzistuoja melancholijos fiziologija ir psichologija, anatomija ir chemija, diagnostika ir ikonografija, filosofija ir farmacija, nozologija... Atsiradęs visas Melancholijos teatras.

Ar dėl nepastovios dvilypės – organinės ir dvasinės – melancholijos prigimties jos tema sukurta daugybė objektų ir reprezentacijų, tariamai apibrėžiančių jos savybes? Nors ji pati sunkiai suvokiama, jos pavadinimas asocijuojasi su medžiagiškais ir aiškiai suvokiamais dalykais, kuriuos galima rinkti, gretinti, išdėstyti, eksponuoti. Jie yra tarsi instrumentai, įrankiai ar mašinos, kurie sukelia, maitina arba, priešingai, ramina jos gūsius. Tai tikri, matomi, bet kartu ir simboliniai objektai, emblemos, metaforos – lygiai kaip ir melancholija tėra organinio sutrikimo metafora.

Egzistuoja ir idealus melancholijos muziejus, pinakoteka, kurioje surinkta gausybė dailės kūrinių: tapybos, grafikos darbų, piešinių nuo Dürerio iki Edvardo Muncho, nuo Domenico Fetti iki De Chirico, kuriuose pavaizduota melancholija, jos savybės ir pozos. Esama ir įsivaizduojamos melancholijos gliptotekos: nuo antikinių stelų su prislėgtais raudotojais, glaudžiančiais delną prie skruosto, iki Rodino *Mąstytojo*, paskendusio daugiau ar mažiau juodose mintyse.

Bet esama kasdieniškesnių, buitiškesnių ir labiau utilitarių dalykų negu paveikslai ar skulptūros – tai medžiagiški melancholijos instrumentai ir vaistai nuo jos. Jie supa ją tarsi ribos arba sienos, vaiduokliška jos pavidalą apibrėžianti punktyrinė linija. Tai tikras darbų baras su pramone vienoje pusėje ir gydymo būdais – kitoje. Tikras fabrikas su reginiais ir įrankiais. Tikra ligoninė su vaistų buteliukais ir mikstūromis. Egzistuoja ir melancholijos paletė.

Tristis anima mea

Pažvelgus į Dürerio graviūrą[21], pritrenkia daiktų šalia melancholiškojo angelo gausa. Rankoje angelas laiko atidarytą kompasą: kaip tik jis valdo ir sutelkia intelek-

21 Turimas omenyje vario raižinys *Melencolia I* arba *Melancholia I*, sukurtas 1514 m. Šis raižinys yra viena triptiko *Meisterstiche* dalių; kitos jo dalys: *Šv. Jeronimas celėje* (1514) ir *Raitelis, mirtis ir velnias* (1513). – *Sudaryt. past.*

tualinį sumanymą, ryškėjantį iš gausybės nenaudojamų įrankių, kurie jį supa graviūros apačioje: rutulys, oblius, liejimo matrica, medžio pjūklas, kampainis, plaktukas, replės, liniuotė, rašymo priemonių rinkinys... Čia esame žemės matavimo, melancholikų elemento, geometrijos ir architektūros sričių, pačioje vadinamųjų laisvųjų menų šerdyje. Keistas poliedras yra vienas iš *artificialia,* sukurtas geometriją išmanančio žmogaus rankų, griežtas naujo perspektyvos mokslo pritaikymas praktiškai arba gebėjimas tiksliai plokštumoje atkurti stereometriją tokių daiktų, kurie plika akimi žiūrint atrodo mažėjantys į tolį.

Kai kurie iš šių vienas greta kito išdėliotų daiktų – tai nebuvo pakankamai pabrėžta – yra ir tradiciniai Nukryžiavimo atributai: plaktukas ir replės, vinys ir kopėčios... Praėjus amžiui, darbuose, vaizduojančiuose Mariją Magdalietę dykumoje, šventoji dažnai rankoje laiko nebe žandikaulį, o Nukryžiavimo vinis. Melancholija tarp Viduramžių pabaigos ir Renesanso aušros vis dar tebėra persmelkta krikščioniškojo pamaldumo. Kas šiaudadvasiškai atsiduoda užplūdusiam liūdesiui ir pamiršta Išgelbėjimo pažadą, nusideda mirtina sielos nuodėme, vadinama *akedija*.

Bet viršutinėje dalyje yra ir daiktų, susijusių su kitu matavimu: svarstyklės, smėlio laikrodis, saulės laikrodis, varpelis, magiškasis Pitagoro kvadratas. Jie skirti matuoti erdvę, taip pat svorį ir laiką. Juk daiktai sveria ir kartais būna švino – Saturno metalo – sunkumo. Jie tveria, bet dūla.

Viename iš *Melancholijos* eskizų virš rato palinkęs putas rankose dar laikė sekstantą ir švininį siūlą – instrumentą dangaus šviesulių kampui matuoti ir žemės spindulio vertikalumui tikrinti. Čia atsiduriame ant didelių kosmologinių perversmų slenksčio, jie pranašauja neįsivaizduojamą trukmę. Atsiranda astronominis laikas, įsivyrauja smėlio laikrodžio, gnomono, vandens, ugnies ir parako laikrodžių tironija, valdo pusiausvyros svarstyklės, siūbuojantis varpelis, liepsnojanti ugnis. Jis primeta savo ritmą begaliniams magiškojo Pitagoro kvadrato deriniams, Jupiterio kvadratui, šešiolikos, o iš viso trisdešimt keturių langelių kvadratui, kuriame galimos 1232 variacijos ir kuriame Luca Paciolis, *quadratura* meistras, įžvelgė planetų simbolius.

Taigi iš taisyklingo Žemės matavimo pereiname į visai kitą, kuris, kaip jau minėjome, iš visų keturių elementų matuoja saturniškąjį.

Kaip išmatuoti laiko trukmę? Be įprastų įrankių, be kosminių reiškinių, kometų, vaivorykščių, dar yra kylantis, grėsmingas vanduo. Prie žemiškojo, raminamo

kasdienių dalykų, kurie sveria ir tveria, laiko prisideda antrasis, žmogaus suvokimą pranokstantis geologinis. Geometro meno nepakanka šiems reiškiniams perteikti, o stogdengio pastangų negana apsaugoti nuo jų keliamo pavojaus: tvano, pasaulio pabaigos, liūčių, badmečio, gamtos rykščių, kuriuos nuspėti gali vien fantazuojanti melancholiko melancholija[22].

Vienas iš keisčiausių Dürerio darbų tikriausiai yra akvarelė, kurioje pavaizduotas milžiniškas iš dangaus krentantis dangaus stulpas, nušluojantis viską, kas pasitaiko pakeliui. Düreris aprašė šią viziją sukėlusį košmarą[23].

Pro mielą melancholiškojo liūdesio vaizdyną pasalūniškai prasiskverbus laikrodžiams ir jų mažyčiams trukmę matuojantiems (ji mus baugina) mechanizmams įsiveržia galingesnio už žmogų su kampainiu Krono su pjautuvu figūra. Ar galima pamiršti, kad Düreris kilęs iš Niurnbergo, miesto, kur dienos šviesą išvydo pirmieji laiką skaičiuojantys automatai? Ar tik pats automatas nėra simbolinis melancholijos objektas?

Ar daiktai, matavimo įrankiai, staliaus ir žemėmatininko, geometro ir architekto įnagiai yra vaistai nuo melancholijos? Ar tik jie nėra ir jos išraiška, o gal ir ištakos? Daugiau ar mažiau rafinuotais pavidalais jų gausu Renesanso *Wunderkammern*. Šie keistenybių kabinetai yra humanistų *studiolo* atitikmenys, prieš tai jie atitiko vienuolių celes, kuriose būdavo išdėlioti meditacijos objektai – knygos, kaukolė ir smėlio laikrodžiai – bet jie būdavo ir slapti jų tykančios *akedijos* skatintojai. Šie *mirabilia* rinkiniai skirti ne tik melancholijos jausmui nuraminti, bet ir jam maitinti.

Bestiarijai, herbarijai ir lapidarijai

Be melancholijos fabriko su visais jo įrankiais ir instrumentais esama ir kitų dalykų. Dar yra melancholijos bestiarijus, herbarijus ir lapidarijus. Yra melancholijos farmacija, jos vaistai tiksliai surašyti *Taccuinis sanitatis*. Melancholija sukuria ypatingą *Naturalia* kolekciją, taip pat ir savitą *Mirabilia* rinkinį.

Tačiau visų tipiškiausių melancholijos gyvūnų nepakaktų zoologijos sodui sudaryti. Čia yra šuo, dažniausia – kurtas, puslankiu gulintis šalia šeimininko kojų. Yra

22 Agrippa de Nettesheim, *De occulta philosophia*, Paris, 1531.

23 K. Lange, F. L. Fuhse, *Dürers schriftlicher Nachlass*, Halle: Max Niemeyer, 1893, p. 175.

šikšnosparnis, kuris išskrenda per vakaro gaisus melancholijos valandą. Yra pelėda, naktinis išminties – arba šėtoniškumo – paukštis, kurį pažįsta *studiosi* (mokslininkai, – *G. J.*), naktimis besidarbuojantys savo laboratorijose kaip Faustas. Tai patys žinomiausi. O kur dar melancholiškieji gyvūnai, pasmerkti vienatvei, nakčiai, žemei – kurmis, apuokas, basiliskas...

Didžiulės apimties veikale *Melancholijos anatomija* (1621), padalintoje į tris dalis ir daugybę skyrių, poskyrių ir skyrelių, Robertas Burtonas tarsi kūną skrodžiantis chirurgas melancholijos vaistams aprašyti skiria ne daugiau ir ne mažiau negu du „skyrius", tris „poskyrius" ir devyniolika skyrelių[24].

Pirmos traktato dalies ketvirto poskyrio ketvirto skyriaus antros dalies ketvirtame skyrelyje rašoma apie „brangius akmenis, metalus, mineralus ir procedūras" melancholikams gydyti.

Nuo senų senovės manoma, kad brangakmeniai tinka dvasios negalioms gydyti. Nešioti brangakmenį, panardinti ranką į brangakmenių pilną vazą – tai profilaktinės priemonės. Nepaliaudamas kompiliuoti senuosius autorius Burtonas cituoja ir Christopherio Enkelio *Apie metalų prigimtį* (*De re metallica*): „Perlai ir brangakmeniai paguodžia širdį, sielą ir išvaiko melancholiją". Kiti autoriai, pavyzdžiui, Cadranas, pataria nešioti granatą, topazą, „kurie nuramina pyktį, širdgėlą, malšina pamišimą". Dar kiti tą patį sako apie berilį, chrizolitą, chalcedoną, onikso porūšį, anot Giacomo dei Dondi, „labai naudingą kovojant su melancholijos sužadintais iliuzijomis ir vaizdiniais".

Bet du dažniausiai minimi brangakmeniai yra gyvulinės kilmės: Pietro Andrea Mattioli *Komentaruose* teigiama, kad „perlai ir koralai ypač padeda nuo melancholijos". Burtonas tai patvirtina: „Nešiojami kaip vėrinys ant kaklo, jie išvaiko košmarus." Jeigu jau šie akmenys su turtinga simbolika turi tokių galių – koralas atsirado iš kraujo, paplūdusio iš nukirstos Medūzos galvos, arba iš Išganytojo gyslų linijomis tekėjusių kraujo srovių, o perlas – kaip gyvas akmuo, mintantis jį nešiojančio epidermiu, – tai suprantama, kodėl Renesanso interjerai, kuriuose matyti gražus nuogas Diane'os de Poitier kūnas, taip gausiai prisodrinti šiais melancholiją išsklaidančiais puošmenimis, panašiai kaip šiais laikais dezinfekuojantys kvapai vaiko mūsų

24 R. Burton, *The Anatomy of Melancholy. What it is: with all the Kinds, Causes, Symptomes, Prognostickes, and Several Cures of it. Three Maine Partitions with several Sections, Members, and Subsections. Philosophically, Medicinally, Historically, Opened and Cut Up*, 1621.

butuose susikaupusias išgaras. Brangiausi tų kabinetų laikrodžiai išdabinti tokiais akmenimis kaip topazas, rubinas arba granatas, tarsi į patį mechanizmą, kuris maitina Laiko melancholiją, būtų sudėti ir ją malšinantys vaistai.

Kalbant apie kietąsias medžiagas reikėtų atskirai paminėti įvairias gyvulinės kilmės išskyras arba konkrecijas. Tai ambra, elnio ragai – *os in corde cervi* – ir ožiaragio ragas. Kaip *De cerebri et capitis morbis internis spicilegia* rašo Franzas Hildesheimas, ambra „skatina šlapimo išsiskyrimą, lengvina skrandžio darbą, šalina iš žarnyno dujas...". Kadangi melancholijos požymis – tulžies perteklius, o vienas iš simptomų – žarnyno sutrikimai, pilvo pūtimas ir vidurių užkietėjimas, pats paprasčiausias gydymas yra sumažinti skysčių spaudimą kūne nuleidžiant ligoniui kraują, plaunant žarnyną, sukeliant vėmimą, atsikosėjimą, tuštinimąsi. Vėliau skyriuje apie augalus bus rašoma, kad paprasčiausiame vaistinių augalų sąraše daugiausia yra vimdomųjų, vidurius laisvinančių, atsikosėjimą skatinančių ir čiaudulį sukeliančių augalų.

Keistesnės savybės priskiriamos bezoaro akmeniui, nes jis buvo retas, tai ir brangus, o dėl brangumo jo pavyzdžiais didžiuodavosi kiekvienas keistenybių kabinetas, galėjęs eksponuoti bezoarą, papuoštą aukso filigranu ir brangakmeniais. Dabar jau žinoma, kad tai tėra paprasčiausia atrajojančio gyvūno skrandyje susidariusi šerių sankaupa, o kadaise bezoarai buvo laikomi egzotiškos kilmės akmenimis, turinčiais magiškų galių, kaip rašo Hildesheimas, jie „atgaivina širdį ir pagyvina visą kūną". Dauguma autorių pataria vartoti bezoaro akmenį: „Tam, kuris jį vartoja, jis išvaiko liūdesį ir suteikia džiaugsmo; esu matęs, kaip daug silpnumo, alpimo ir melancholijos kamuojamų pacientų pasveiko nuriję tris šio akmens grūdelius ir užsigėrę jaučio liežuvio išskyromis" (Nicolás Monardes); „jis labai paveikus prieš melancholijos sukeliamas ligas ir nuodus" (García de Orta).

Herbarijus pats turtingiausias – jame galima rasti arbatų, užpilų, tepalų, įtrynimų, plovimų receptų. Jei ne visada išgydo melancholiją, bet bent jau malšina sunkias jos pasekmes. Didžiausias augalinių vaistų pasirinkimas yra botanikos soduose, pavyzdžiui, Padujos botanikos sode. Štai kokį sąrašą augalų Burtonas pateikia nuo melancholijos keliamo vidurių pūtimo: „didžiosios alpinijos šaknis, gencijonas, vaistinė šventagaršvė, didysis debesylas, citrinžolė, valerijonas, citvaras, vilkdalgis, imbiero cukatai, kartuolė, ciklamenas, ežiuolė, diktonas, taškuotoji mėta, rūta, žvirgždė, lauro uogos ir lapai, vaistinė notera, rozmarinas, vaistinis isopas, pilkoji pušis, skėtinė širdažolė,

mėta, ramunėlė, levanda, tikrasis skaistminas, prožirnis, raudonėlis, apelsinų žievelių piliulės; tokie prieskoniai kaip šafranas, cinamonas, bezoaro akmuo, mira, muskato žievė, muskato riešutas, pipirai, gvazdikėliai, imbieras, anyžių grūdeliai, pankolis, kuminas, kmynas, dilgėlė, rūta, kadagio uogos, kardamonas...". Klausydamasis augalų pavadinimų žolininkas netruks rūšių gausybėje atpažinti vidurius laisvinamuosius, vimdomuosius ir čiaudulį keliančius (pavyzdžiui, pipirai) augalus. Kai kurie jų dar ir mūsų dienomis naudojami gydomosioms arbatoms ruošti, o jų visų paskirtis tokia pati: per visas kūno ertmes išvaryti skysčius, valyti, tuštinti arba, kaip buvo sakoma XVII amžiuje, „atkimšti blužnį" – organą, kuris, manyta, gamina juodąją tulžį...

Paprastasis sinavadas (*aquilegia vulgaris*) laikomas melancholijos gėle. Tačiau iš pradžių ji buvo susijusi su skystuoju elementu ir vadinosi *aquilegia* dėl to, kad mažuose jos žiedlapiuose kaupiasi vanduo. Bet ji tapo liūdesio simboliu ne tik dėl aliuzijos į ašaras, bet dar ir dėl palinkusių žiedelių, o augalo pavadinimas[25] dar labiau priartėjo prie niūriosios būsenos vardo.

Iš tiesų du labiausiai paplitę augalai, kurių atvaizdai užima svarbią vietą *Melancholijos anatomijos* tituliniame lape ir įrėmina autoriaus vardą – agurklė ir eleboras. Pirmoji turi silpną šlapimą varantį ir kraują valantį poveikį, o antrasis – stiprus vidurius laisvinantis augalas, abu žinomi nuo Antikos laikų. Dažnai minima ir jonažolė, ją vartoti rekomenduoja tokie autoritetai kaip Della Porta ir Albertas Didysis. Bet reikėtų, kad jonažolė būtų „renkama penktadienį, Jupiterio valandą, tada, kai jos poveikis pats stipriausias (tai yra liepos mėnesį per pilnatį)..."[26]

Jeigu norima išvengti labai stipraus poveikio, ypač tokiu kritiniu melancholikui metu kaip miego valanda, galima pasitenkinti išoriniais vaistais. Pavyzdžiui, rašo Robertas Burtonas, galima vartoti „pelynų, mandragorų, drignių ir rožių maišelius – tarsi pagalvėles pasidėti po galva".

Mažiau žinomi iškilaus melancholijos rašytojo W. G. Sebaldo viename *Museum Clausum* atrasti „milteliai nuo skorbuto, gaminami iš džiovintų Sargaso jūržolių, ir labai vertintas *Cachundè* ekstraktas, naudotas Indijoje prieš melancholiją[27]".

25 Prancūziškai – *ancolie* (plg. *mélancolie*). – *Vert. past.*

26 Jonažolė ir mūsų dienomis vartojama kaip antidepresantas.

27 W. G. Sebald, *Die Ringe des Saturn*, Frankfurt am Main: Eichborn Verlag, 1995; vert. į pranc. k. *Les Anneaux de Saturne*, Paris, 1999, p. 321.

Dirbtiniai rojai[28]

Dar malonesni yra širdies veiklą skatinantys, kraują valantys gėrimai arba nuovirai, likeriai ir įvairūs gėrimai, kurie keičia nuotaiką – suprantama, kelia ramybės pojūtį, o gal net ir džiaugsmą. Mums bus malonu pamatyti, kad tarp jų pirmiausia minimas vynas, tikras musėkautas, kaip rašė Homeras. Bakchas yra ir „Tėvas Liberas, nes jis išlaisvina". Tai mylimiausias hipochondrikų dievas. Ar-Razy, kurį cituoja Burtonas, rašo: „Nėra geresnio gydymo melancholiškam žmogui, taigi tam, kuris gali rasti draugiją susidaužti taurėmis, nereikia jokių kitų vaistų." Jo tėvynainis[29] Avicena *Medicinos kanone* žmogui, kurio dvasia nerami arba melancholiška, pataria ne tik išgerti, bet retsykiais ir pasigerti.

Atkreipkime dėmesį, kad šis islamo medicinos aspektas, atrodo, per ilgą laiką išnyko. Bet Apvaizda įsikišo ir tiems islamo išpažinėjams, kurie negeria vyno, pavyzdžiui turkams, padovanojo gėrimą, jų vadinamą *coffa*, „tuo pačiu vardu kaip ir juoda lyg suodžiai ir labai karti uoga". Tiesa, gėrimus, kurie šiandien būtų vadinami „tonizuojančiais", vartojančiam melancholikui gresia vienas pavojus – nemiga. „Nesibaigiančių rūpesčių, baimių, širdgėlos, smegenų išdžiūvimo sukelta nemiga – simptomas, kamuojantis daugelį melancholiškų asmenų". Taigi, priešingai, jiems patartina vartoti raminamuosius, slopinamuosius, migdomuosius vaistus. Ir mūsų dienomis, kaip žinia, depresuoti žmonės kamuojami smarkios nemigos ir savo gydytojų nuolatos prašo skirti piliulių, kurios nugramzdins juos į naktį.

O štai Burtonas laikosi patikrintos, paprastos, bet veiksmingos farmakopėjos: tai aguonos, kurias galima vartoti įvairiais pavidalais – ir opiatų, ir teriako[30]; ir kanapės, kurias galima rūkyti. Šiuo požiūriu įdomu paminėti [olandų] Aukso amžiaus tapybos darbus – tradicinę pypkės rūkoriaus figūrą, pavyzdžiui, tokio Pieterio Codde'o drobėje: ten rūkomas ne tabakas, o kanapės, rūkoriaus akys apsiblaususios, galva pasvirusi į šoną, delnas priglaustas prie skruosto, tiesiog spontaniškai užfiksuota kanoninė melancholiko poza; čia į vieną sumišę vaistai nuo negalios ir jos priežastys, dvasios ir kūno negalavimai. Prie šių lengvų narkotikų sąrašo pridurkime stipres-

28 Ch. Baudelaire'o esė (1860) pavadinimas.

29 Persas. – *Vert. past.*

30 Teriakas – įvairių augalų mišinys, Viduramžiais vartotas kaip universalus vaistas ir priešnuodis.

nius vaistus: opiumą, vartojamą sirupo arba opiatų pavidalu, durnaropę ir laudanumą, kurio Paracelsas skirdavo vartoti du tris grūdelius.

Dar malonesni, švelnesni arba kvapnesni yra tokie mišiniai kaip „brangakmenių, gvazdikų elektuarijai, saldaus arba kartaus muskuso elektuarijai, Albano elektuarijus[31], svarainių, obuolių sirupai, sirupe konservuotos rožės, našlaitės, žvirbliarūtės, didieji debesylai, gegužraibės, citrinos, cukatinių apelsinų žievelių piliulės ir t. t.“.

Sudėtingesnis, bet tikriausiai ir paveikesnis įsisenėjusiai melancholiškai nuotaikai gydyti Hildesheimo sukurtas receptas: „Paimkite pusę uncijos krūminio ąžuolo ruošinio, skrupulą bezoaro akmens, įtrupinkite du skrupulus balto smulkaus cukraus į citrinos žievelių sirupą ir pagaminkite iš viso to elektuarijų“.

„Skrupulu“ (lot. *scrupulus* – akmenukas) ilgai buvo vadinamas matavimo vienetas, lygus vienai dvidešimt ketvirtajai uncijos daliai arba dvyliktajai romėniško svaro daliai, tai lygu maždaug 28 gramams. Gaminimo tikriausiai būta ilgo ir sudėtingo. Bet, kaip žinome, melancholikai – skrupulingi žmonės, tad eliksyro ruošimas bent kuriam laikui išblaškydavo jų melancholiją.

Melancholijos paletė

Ar esama melancholijai būdingų spalvų? Pavyzdžiui, galbūt yra elžbietiškųjų melancholikų geltona ir žalia, *green and yellow melancholy*, kuriose skendi Nicholaso Hilliardo ir Marcuso Gheeraertso tapyti basakojų didikų portretai[32].

Taip manyti reikštų pamiršti, kad Reforma drabužių ir interjerų srityje įdiegė visuotinę ir ilgalaikę chromofobiją. Visos protestantiškosios moralės atmainos kuo smarkiausiai šlykštėjosi spalvomis, makiažu, aprangos puošmenomis. Reforma prisidėjo prie visuotinio nespalvotų vaizdų plitimo: graviūrose ir estampuose, interjeruose, taip pat ir aprangoje – melancholiškas kilmingasis, romantiškojo dendžio prototipas, dėvės vien juodus ir baltus drabužius.

31 Iš *electuarium*, lot. – vidiniai pastos pavidalo vaistai, kuriuose milteliai ar augalų minkštimas sumaišyti su sirupu arba medumi.

32 Nicholas Hilliard (apie 1547–1619) – britų miniatiūrų tapytojas ir auksakalys, pagarsėjęs Anglijos valdovų Elžbietos I ir Jokūbo I dvariškių miniatiūriniais portretais; Marcus Gheeraerts Jaunesnysis (apie 1561–1636) – flamų kilmės tapytojas, dirbęs Anglijos karalienės Elžbietos I dvare. – *Sudaryt. past.*

Šiais laikais mes, pripratę prie tam tikros muzikos, linkstame manyti, kad melancholijos spalva yra mėlyna, vadinasi, išverčiame muzikinį pojūtį į vizualią kalbą – bliuzą[33], Amerikos juodaodžių sukurtą muzikos stilių, kuriam būdinga nuolatinė harmonijos struktūra ir lėtas keturių taktų ritmas, išreiškiantį melancholišką dvasios būseną. *Blue devils* yra mėlynieji demonai, kitaip tariant, juodos mintys, vidinis maudulys. O *blue note* – tai pustoniu žemiau „nuleista“ nata, reikalinga tam, kad į mažorinę tonaciją įvesti minoriniai akordai suteiktų *bliuzui* veriančios melancholijos skambesį.

Tačiau mėlyna spalva Vakarų spalvų istorijoje laikoma dangaus ir Švč. Mergelės Marijos, vilties ir išgelbėjimo spalva, kurią kobaltas padarė itin turtingą.

Šiuolaikiniame, smarkiai melancholiškame pasaulyje beveik kaip juodai baltais Kalvino ir Zwinglio Reformos laikais iš tiesų vyrauja vien pilki atspalviai.

Nė vienas poetas neišreiškė šio pojūčio geriau negu Hugo von Hofmannsthalis *Keliautojo laiškuose sugrįžus,* kur, apimtas stipraus melancholijos priepuolio, supantį pasaulį jis regi vien kaip nebūtį, sąstingį ir pilkumą: „Kartais ryte nutikdavo, kad tuose vokiškų viešbučių kambariuose ąsotis ir dubuo – arba kambario kampas su stalu ir drabužių kabykla – man pasirodydavo tokie nerealūs, neturintys nė lašo tikrovės, nepaisant savo neapsakomo banalumo, beveik vaiduokliški ir kartu laikini, laukiantys, kol akimirkai juos kažkokiu būdu pakeis tikrasis ąsotis, tikrasis vandens sklidinas dubuo [...]. Bežiūrint į juos apimdavo lengvas silpnumas, beveik tuoj pat ir išsisklaidydavo, sakytum, akimirkos plevenimas virš bedugnės, virš amžinos tuštumos...“ 1907 m., kai parodoje Vienoje išvydo tokio Vincento Van Gogho paveikslą, rašytojo melancholijos priepuolis virto džiūgavimu – į gyvenimą jį grąžino naujai atrastos spalvos, turinčios nuostabių gydomųjų savybių: „Neįtikėtina, vis pasikartojanti intensyvi mėlyna, tarsi išsilydę smaragdai žalia, geltona su oranžiniu atspalvėliu...“, jas tiesiog teškia į veidą ir nuo jų, pasak rašytojo, išryškėja kiekviena būtybė, kiekvienas daiktas, „tarsi sugrįžę iš vaisingo negyvasties chaoso, iš nebūties prarajos“[34].

33 Žodžių žaismas „blues“ ir „blue“, angl. – mėlynas (-a). – *Vert. past.*

34 H. von Hofmannstahl, *Lettre de Lord Chandos et autres essais*, į pranc. k. vertė J. C. Schneider, Paris: Gallimard, 1980, p. 192–193.

O atidėjus į šalį pakylėjimą, kokį menas dar kartais geba suteikti mūsų akims, šiuolaikinio miesto kūnas vilki pilkų atspalvių drabužį[35], atitinkantį protestantišką naudos ir pelno moralę ne vien dėl statybinių medžiagų tamsėjimo ir užterštumo, bet dar ir dėl jų savybių: jos neišraiškingos, bespalvės, matinės kaip betonas ir asfaltas, cinkas ir aliuminis. Šią sustingusią ir dusinančią pilkumą kur ne kur skrodžia tik geltoni, oranžiniai sieros rūgšties prisodrinti pramoniniai dūmai ir išmetamųjų dujų dryžiai, jie čia vien tam, kad primintų: pramoninės spalvos yra nuodai, kaip kadaise keistenybių kabinetuose tą pačią funkciją atliko eleborai.

Iliustracijų aprašai[36]

[Ph. C. – Philippe Comar]
[J. C. – Jean Clair]
[K. T. – Kerstin Thomas]

111. *Bezoaras su paauksuotu aptaisu,* XVII a. pab., Goa, Indija
Auksas, bezoaras, h 11,6 cm
Meno istorijos muziejus, Viena, inv. nr. KK 1001

112. *Trys bezoarai*:
Sukalkėjęs šerių darinys iš arklio vidurių, XIX a., Maisons-Alfort, inv. nr. 9-212;
Nuosėdiniai dariniai iš arklio vidurių (pjūvis), XIX a., Nacionalinė Alforo veterinarijos mokykla, inv. nr. 11-301;
Arklio blužnies dariniai iš cholesterolio, XIX a., Fragonard'o muziejus, inv. nr. 11-459)

Bezoaras yra kai kurių atrajojančių gyvulių, pavyzdžiui, laukinių ožkų (*Capra Aegagrus*) virškinimo trakte susikaupusios nuosėdos; jos susiformuoja aplink kokį nors nevirškinamą elementą (šerių gumulėlį ar augalines liekanas), kai ant jo nusėda mineralinės druskos. Bezoaras yra tarsi jungiamoji grandis tarp gyvulių ir augalų pasaulių.

35 M. Brusatin, *Histoire des couleurs*, Paris: Flammarion, 1986, p. 96.

36 Antologijos pobūdis neleido reprodukuoti katalogo iliustracijų; pateikiami tik jų aprašai – būtina sudedamoji katalogo dalis. – *Sudaryt. past.*

Šį darinį XVII a. būtinai privalėjo turėti kiekvienas keistenybių kabinetas. Toks akmuo didesnis už vištos kiaušinį – retenybė, dėl to jis vienas brangiausių. Auksu vertas dešimtkart tiek, kiek pats sveria. Jam priskiriamos stebuklingos, kartais magiškos savybės. Didėjantys koncentriniai ratilai, kurie matyti perpjovus akmenį pusiau, aiškinami kaip dangaus sferų atvaizdai. Bet labiausiai jo ieškoma dėl medicininių savybių. Jo pavadinimas kilęs iš persiško žodžio *pādzahr* – „išvarantis nuodus"; bezoaras laikomas galingu priešnuodžiu kenksmingoms medžiagoms. Susmulkintas į miltelius naudojamas gaminant teriaką – vaistinį mišinį, vartojamą nuo gyvatės įkandimo. Bezoaras, regis, pasižymi itin dideliu paveikumu, koks būdingas retoms medžiagoms, todėl jo gydomosios savybės atrodo neribotos. Garsėja tuo, kad išgydo raupus, marą, geltligę, epilepsiją, dizenteriją, kirminus, vidurių pūtimą, inkstų akmenligę, svaigimą. Molière'o pjesėje *Tariamas ligonis* Arganas geria „šildantį ir apsaugantį eliksyrą, pagamintą su dvylika bezoaro grūdelių." Tačiau išskirtinę vietą bezoaro akmuo užima melancholiko vaistinėlėje. *Melancholijos anatomijoje* Robertas Burtonas, surinkęs daug gydytojų citatų, pataria jį vartoti niūriai būsenai išsklaidyti: „Tam, kuris jį vartoja, išvaiko liūdesį ir suteikia džiaugsmo; esu matęs, kaip daug silpnumo, alpimo ir melancholijos kamuojamų pacientų pasveiko nuriję tris šio akmens grūdelius".

Ph. C.

Arnold Böcklin
(1827 Bazelyje – 1901 San Domenico di Fiesole)

212. *Mirusiųjų sala*, 1883
Aliejus ant medžio, 80×150 cm
Valstybės muziejai, Nacionalinė galerija, Berlynas, inv. nr. NG 2 / 80

Berlyno paveikslas yra trečiasis 1880 m. Marie Berna tapyto paveikslo variantas; kai du ankstesni dailininko kūriniai ta pačia tema sulaukė pasisekimo, meno pirklys Fritzas Gurlittas užsakė šią versiją. Marie Berna buvo prašiusi Böcklino nutapyti jai peizažą, „kuris skatintų svajoti" (Schmid, 1922, p. 44)[37]. 1883 metų versija atkartoja originalią kompoziciją, yra tik vienas kitas pakeitimas. Lygios jūros paviršiumi valtis slysta link

37 Plg. kataloge pateikiamą literatūros sąrašą.

stačios uolėtos salos, aukšti jos skardžiai puslankiu juosia tamsią kiparisų giraitę, o vidinėje jų šlaitų pusėje yra mūrytos sienelės. Įėjimą teritoriją supančioje storoje sienoje rėmina du tašyto akmens blokai. Link paskutinės buveinės, akmeninio kapo kambario, artėja mirusysis. Pasak Böcklino mokinio Rudolfo Schicko, tapytojas sėmėsi įkvėpimo iš etruskų nekropolių. Be to, atrodo, kad tai laisva kompozicija, nes nebuvo rasta nei nutapytos vietos, nei temos modelių. Atrodo įtikimiau, kad Böcklinas šiuo paveikslu veikiau atsiliepė į prašymą nutapyti tai, „kas skatintų svajoti", ir sukūrė melancholišką atmosferą jungdamas peizažą su naratyviniu siužetu. Juk viskas čia byloja apie siaubingą vienatvę, niūrų mirties sąstingį ir iškilmingą perėjimo anapusybėn rimtumą. Skardžiai lyg spaustuvas juosia neperregimą kiparisų giraitę, o vieniša sala atsispindi tamsioje vandens gelmėje. Mirtis palydima link vartų – šviesios properšos, už kurios paveikslo centre žioji juoda erdvė. Melancholišką atmosferą sustiprina akmens, dar pagal Antikos ir Viduramžių nuotaikų teorijas melancholijai priskirto elemento, sausumas ir šaltumas. Bet kūrinyje esama ne vien nevilties. Pavyzdžiui, kaip 1991 m. rašė Franzas Zelgeris, kiparisai reiškia neviltį ir mirtį, bet taip pat – laisvę ir transcendenciją. Valties keleivių grupė sustiprina šį įspūdį: balta drobule uždengtas karstas gausiai nuklotas gėlėmis, o paslaptingasis baltą drabužį dėvintis veikėjas, kurio nugarą matome, spinduliuoja didingą susikaupimą. Žiūrint ateina į galvą palyginimas su Jeano-Jacqueso Rousseau kapo sala Ermenovilyje, taip pat skleidžiančia didžiojo vienišiaus kilmingumą. Ryški kultūrinio pesimizmo išraiška ir nuostabus paveikslo monumentalumas paskatino Juliusą Meier-Graefe teigti, kad Böcklinas plėtojo tipiškai germanišką „apmąstytą meną". Reziumė jis rašo, kad „Böcklino atvejis – tai visos Vokietijos atvejis" (1905, p. 270)[38]. Šis Böcklino įvaizdis įsitvirtino. Kultūrinis pesimizmas ir gelmių bei aukštybių patosas buvo laikomi „germaniškos sielos" šlovinimu. Šią sampratą dešiniųjų nacionalistų rateliai perėmė ir pavertė Böckliną mistiškos germaniškosios sielos tapytoju, pelniusiu Adolfo Hitlerio susižavėjimą (jis įsigijo paveikslą 1936 m.). Bet tokia kritika neatsižvelgia į specifinį modernumą, jungiantį peizažą ir netikrovišką temą, kas ir sukuria paveikslo nuotaiką. Tokiu būdu Böcklinas sukūrė originalias kompozicijas, dėl kurių tapo vienu iš svarbiausių siurrealistus įkvėpusių menininkų.

K. T.

38 Plg. kataloge pateikiamą literatūros sąrašą.

Charles Darwin
(1809 Šrousberyje – 1882 Daune, Kente)

231. Pav. II (iliustracija iš veikalo *Žmogaus ir gyvūnų emocijų raiška*, Paryžius: Reinwald et Cie, 1877, VII skyrius)

Fotograviūra, 23×14 cm

Prancūzijos nacionalinė biblioteka, Mokslo ir technikos skyrius, 8°-Tb54. 9 (A)

Charlesas Darwinas 1859 m. išspausdino studiją *Rūšių kilmė*, o 1872 m. – darbą *Žmogaus ir gyvūnų emocijų raiška*. Jo tikslas buvo ne tyrinėti veido išraiškas, kaip, pavyzdžiui, darė Le Brunas savo *Paskaitose*, o veikiau jau tų „išraiškų kilmę". Pasako Darwino, nekontroliuojamos žmogaus veido išraiškos, kai jis apimtas pasibjaurėjimo, kančios, pykčio, baimės ar džiaugsmo, – senos mūsų kilmės iš gyvūnų liekanos. Emocijų išraiškų tyrimas, autoriaus požiūriu, patvirtina teoriją, kad žmogus kilęs iš žemesnio gyvūno. Be to, visų žmonių, nepaisant rasės ir kultūros, išraiškos panašios, o tai patvirtina teiginį apie bendrą žmonijos protėvį. Skyriuje apie širdgėlos išraišką, kuri „sunkiausiai paaiškinama", Darwinas, remdamasis Duchenne'o de Boulogne'o darytomis fotografijomis, išryškina liūdesiui ir melancholijai būdingus bruožus. Sudėtinga išraiška: pakelti iki viršutinės kaktos dalies antakiai, įtempti apvalieji akių raumenys ir nuleisti lūpų kampučiai. Priešingai negu žiaurios emocijos, kurių išraiška tikriausiai kilusi tiesiogiai iš gyvūnų, liūdesio išraiška atsirado tuomet, kai mūsų protėviai mėgino užgniaužti šauksmą. Darwino požiūriu, tai vėlyvas evoliucijos pasiekimas. Išvadoje jis rašo: „Vadinasi, širdgėlos ir nerimo išraiškos yra išskirtinai žmogiškos."

Ph. C.

232. Pav. XIX *Melancholinė karštinė, paskutinė stadija* (iliustracija iš Bourneville'io ir P. Regnard'o veikalo *Fotografinė Salpetrijero ligoninės ikonografija* (*Daktaro Charcot skyrius*), t. 1, Paryžius, 1876–1877)

Fotoįklija, 6×9,5 cm

Prancūzijos nacionalinė biblioteka, Mokslo ir technikos skyrius, 4°-T37.30 (1-3)

Jeanas-Martinas Charcot (1825–1893), 1881 m. paskirtas Salpetrijero ligoninės nervų ligų skyriaus profesoriumi, yra laikomas neurologijos pradininku. 1870 m. jis liovėsi

tikėti organine isterijos kilme ir pradėjo eksperimentinius stebėjimus. „Visapusio didžiojo ir reguliaraus isterinio priepuolio“ kūrimą (bei atkūrimą), įvairius jo etapus nagrinėjo tol, kol sudarė išsamų sinoptinį apibūdinimą su tipinėmis pozomis ir variantais, tarsi vizualinį kenčiančio kūno kalbos dėsnių aprašą. Čia aiškėja žvilgsnio, akies svarba: regėjimas svarbus ir tyrimui, nes reikalingi vizualūs įvairių isteriko pozų įrodymai (piešiniai, muliažai, vaško figūrėlės), ir praktikai: taikoma hipnozė, galinti sukelti priepuolį. Tačiau 1875 m. kaip tik fotografija jam tapo išsvajotu instrumentu sudaryti neurologijos „muziejui“, o 1878–1880 m. šį darbą vainikavo Bourneville'io ir Regnard'o sudarytas albumas *Fotografinė Salpetrijero ligoninės ikonografija,* kurį nuo 1888 m. kūrė fotografas Albert'as Londe'as.

Šis įspūdingas „šešėlių teatras“, kur žmonių figūros atkurdavo metro pasiūlytas arba leidiniuose publikuotas pozas, antradieniais į paskaitas priviliodavo daugybę išsilavinusių klausytojų, tarp kurių buvo ir broliai Goncourt'ai, broliai Daudet, Maupassant'as, Gautier, Huysmansas, taip pat dailininkai Gallé, Rodinas, Gérôme'as, ir, žinoma, jaunas studentas pavarde Freudas. Regėjimo svarbą bus lengviau suprasti, jei atsižvelgsime į tai, kad Charcot, aistringas meno mėgėjas ir kolekcininkas, manė galįs daugelio pacienčių įkūnijamas figūras atpažinti niūriuose motyvuose iš dailės istorijos – nuo Raffaello paveikslo *Kristaus atsimainymas* iki Rubenso drobės *Šv. Ignacas išgydo apsėstąją*.

Šiame isteriškų figūrų pandemoniume melancholija išsiskiria savitu poetiniu grožiu, ji priskirta „aistringos elgsenos“ kategorijai ir primena kai kurias mąslias ekstazės ištiktųjų figūras, pavyzdžiui, kaip tos, kurias Miunchene tuo metu tapė toks Gabrielis Maxas.

J. C.

Ron Mueck
(g. 1958 Melburne, Australija)

281. *Be pavadinimo (Didelis vyras)*, 2000

Pigmentuota poliesterio derva ant stiklo pluošto, 203,8×120,7×204,5 cm

Vašingtonas, Hiršhorno muziejus ir skulptūrų parkas, Smitsono institutas, muziejaus pirkinys už Josepho H. Hirshorno fondo lėšas, Roberto Lehrmano garbei, inv. nr. HMSG2001.4

Ronas Mueckas, gimęs 1958 m. Melburne, iš pradžių dirbo kino ir televizijos specialiųjų efektų kūrėju Australijoje ir Didžiojoje Britanijoje. Vėliau itin rafinuotą ir puikiu medžiagų išmanymu grįstą techniką pritaikė kurti figūroms pagal savo artimųjų, šeimos narių ir draugų modelius. Šie kūriniai pirmąkart buvo eksponuoti 1997 m. parodoje *Sensation* Londone, o 2001 m. – Venecijos bienalėje.

Jo figūros, tolimos banaliam popmeno hiperrealizmui ir paprastam akademiniam natūralizmui, kaip ir religinės skulptūros, byloja apie gyvenimą, gimimą, vaikystę, kančią, ligą, agoniją ir mirtį; labai įspūdingas jų psichologinis poveikis. Mastelis, pagal kurį jos padarytos – tai mažytės, kaip patale gulinčios sergančios jo motinos, ūgio sulig kūdikiu, arba mirusio tėvo (*Dead Dad*, 1996), tai milžiniškos, kaip nejaukiai savo kūne besijaučiančio paauglio *Pinocchio* (1998) ar berniuko naujame vyro kūne *Boy* (1999), arba kaip ši prislėgto ir, regis, agorafobijos apsėsto vyro figūra, – sukelia žiūrovui stiprų nejaukumo jausmą. Ne tik jų mastelis, bet ir poza, veido išraiška, žvilgsnis išduoda labai savotišką psichinę būseną. *Didelis vyras* pavaizduotas klasikine melancholiko poza: kairė ranka prie skruosto, galva palenkta į šoną, žvilgsnis niūrus ir sustingęs, atrodo ieškantis prieglobsčio kampe, susigūžęs, tarsi jį pultų per didelė erdvė.

J. C.

KOMENTARAS

Katalogas pristato konceptualią istorinę parodą, skirtą melancholijos reiškinio ir jo reprezentacijos tyrimui įvairių epochų Vakarų meninėje kultūroje. Parodos iniciatoriai – tuometinis Paryžiaus Picasso muziejaus direktorius Jeanas Clairas (g. 1940) ir austrų dailės istorikė Cathrin Pichler. Kaip rašo katalogo įžangoje Clairas, parodos impulsu tapo noras pratęsti 1993 m. Paryžiaus *Grand Palais* vykusią parodą *L'Âme et corp – Siela ir kūnas* ir išplėtoti vieną jos dalį, skirtą būsenai, kuri nuo senovės vadinta „depresija“.

Parodą sudarė aštuoni skyriai: „Antikos melancholija“, „Velnio maudynės. Viduramžiai“, „Saturno vaikai. Renesansas“, „Melancholijos anatomija. Klasicizmo amžius“, „Apšvieta ir jos šešėliai. XVIII amžius“, „Dievo mirtis. Romantizmas“, „Melancholijos prisijaukinimas“ ir „Istorijos angelas. Melancholija ir šiuolaikinė epocha“. Sudarydamas parodą, jos kuratorius rėmėsi dailės istorijos klasika tapusiais Fritzo

Saxlio, Aby Warburgo ir kitų kultūros istorikų darbais. Kai kurių parodos skyrių pavadinimai – aliuzija į žinomus dailės istorijos tyrimus. Pavyzdžiui, renesansinei melancholijai skirta dalis vadinasi *Saturno vaikai*, kaip Raymondo Klibansky'o kartu su Erwinu Panowsky'u ir Fritzu Saxliu parengtos knygos *Saturnas ir melancholija: gamtos filosofijos, religijos ir meno tyrimai* (*Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, 1964) knygos skyrius.

Katalogas atspindi parodos sudarymo principą ir perteikia jo koncepciją. Tekstus katalogo skyriams rašė ne tik muziejų kuratoriai ir dailės bei kultūros istorikai, bet ir rašytojai (Yves Bonnefoy), graikų filologijos žinovai (Paul Demont), neurologai (Laura Bossi). Viso katalogo tekstus – įvadinius straipsnius ir kūrinių aprašus – rengė 62 specialistai iš įvairių šalių.

Pateikiamoje šaltinio ištraukoje Clairas aprašo melancholijos reiškinį Renesanso laikotarpiu, atskleisdamas dailėje melancholijai perteikti naudotas priemones – tam tikrus siužetus, objektus, spalvas ir pan. Dailės istorijos požiūriu šis tekstas yra vertingas Renesanso epochos mokslo ir meno sąveikos analizės pavyzdys, kuriame remiamasi to laikotarpio meno, mokslo ir literatūros kūriniais.

Aiškiai artikuliuotas kataloge pateikiamo tyrimo pjūvis, palyginamoji analizė parodos ir katalogo autoriams leido rekontekstualizuoti nemažai žinomų dailės kūrinių ir atkreipti dėmesį į marginalizuotus artefaktus. Tokį platų ir įvairiapusį pristatymą diktavo būtinybė pagrįsti ir išaiškinti parodos autorių koncepciją. Katalogo vertė dailės istorijai – siūlymas skaityti Vakarų dailės istoriją savitu rakursu, įtraukiančiu į dailės istorijos diskursą gamtos mokslų ir žmogaus fiziologijos bei psichologijos žinias. Paroda ir jos dokumentas katalogas yra simptomiški XX a. pabaigos kontekstinės parodų tendencijos požiūriu.

JULIJA FOMINA

Parodos *Šventojo Kazimiero gerbimas Lietuvoje* (2009, Vilnius) katalogas

> **Tekstas iš:** Sigita Maslauskaitė, Šv. Kazimieras arba šv. Aloyzas Gonzaga (5 dalis: Varia, dubia, kat. nr. 3), *Šventojo Kazimiero gerbimas Lietuvoje*, kat., sudaryt. Neringa Markauskaitė, Sigita Maslauskaitė, Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus, 2009, p. 519 (komentarą parengė Sigita Maslauskaitė)

Šv. Kazimieras arba šv. Aloyzas Gonzaga

Nežinomas dailininkas. XVIII a.
Drobė, aliejus; 29,5×25 cm
LNM [Lietuvos nacionalinis muziejus], P 550

Paveikslas į muziejaus rinkinius pateko kaip šv. Kazimiero atvaizdas. Tai rodo, kad jame pavaizduotas šventasis buvo laikomas šv. Kazimieru, nors atvaizdo ikonografija liudytų jį esant šv. Aloyzu Gonzaga. Gali būti, kad paveikslo užsakymas remiantis šv. Aloyzo Gonzagos ikonografija nutapyti šv. Kazimierą buvo sąmoningas ir inicijuotas fundatoriaus. Panašių šv. Kazimiero ikonografijos stereotipus laužančių pavyzdžių būta ir daugiau. Procesijų altorėlio dvipusis paveikslas (kat. 2. 143) vaizduoja šv. Kazimierą su karmelitų abitu, taip pat trumpais plaukais, vaikišku veidu. Kartais aptinkamas šv. Kazimiero atvaizdas, kuriame iš po karališko apsiausto matyti vienuolio drabužis, tad jėzuitai taip pat galėjo šventąjį „aprengti“ sutana ir apsiaustu.

Lit.: Maslauskaitė, 2004b, p. 38–40 [S. Maslauskaitė, Apie „jėzuitišką“ šv. Kazimiero atvaizdą, *Knygų aidai*, 2004, nr. 4, p. 38–40]

S. M.

KOMENTARAS

Pristatomas šaltinis yra katalogo, skirto šv. Kazimiero jubiliejinių metų proga surengtos dviejų dalių Lietuvos globėjo atvaizdų apžvalgos, aprašo pavyzdys. 2004 m. sukako keturi šimtai metų nuo pirmųjų šventojo garbei Vilniuje surengtų

iškilmių, t. y. nuo oficialios šv. Kazimiero gerbimo Lietuvoje pradžios. Paskutinėje katalogo dalyje pateikti abejotini šv. Kazimiero atvaizdai. Tyrinėtojui tokie atvaizdai visada kelia iššūkių, reikalaujančių pasitikrinti kompetenciją, sugretinti argumentus „už“ ir „prieš“, juos pagrįsti.

Kas būdinga šv. Kazimiero ikonografijai?

Jo vaizdavimo tradiciją formavo žinios apie jo gyvenimą ir kelią į altorių garbę.

Lietuvos globėjas karalaitis Kazimieras gimė 1458 m. spalio 3 d. Krokuvoje Lenkijos karaliaus Kazimiero ir Elzbietos Habsburgaitės šeimoje. 1471 m. žiemą, būdamas trylikos metų, vadovavo kariniam žygiui Vengrijos sostui užimti, tačiau patyrė nesėkmę. Istoriniai šaltiniai liudija, kad savo aplinkoje karalaitis Kazimieras išsiskyrė tvirta krikščionio laikysena; hagiografai jį vadina „nekruvinuoju kankiniu“ dėl ištikimybės Dievo įsakymams mirties akivaizdoje. Mirė 1484 m. kovo 4 d. Gardine, palaidotas Vilniaus katedros Karališkojoje koplyčioje, kuri iškart po to tapo karalaičio gerbimo ir patiriamų malonių vieta. Šventumo garsas ypač plačiai pasklido po Lietuvos ir Lenkijos kariuomenės pergalių prie Polocko ir netoli Vilniaus (atitinkamai 1518 ir 1519 m.), kurios susietos su stebuklinga šventojo pagalba. 1517 m. pradėtas šv. Kazimiero kanonizacijos procesas buvo baigtas 1602 m.: leista gerbti šventąjį karalaitį Lietuvoje ir Lenkijoje, patvirtinti šventojo dienos liturginiai tekstai. 1604 m. gegužės 10–12 d. Vilniuje vyko trijų dienų iškilmės, skirtos šiam įvykiui paminėti, jų metu padėtas kertinis akmuo pirmosios titulinės Šv. Kazimiero bažnyčios statybai. 1636 m. rugpjūčio 14 d. šventojo kūnas perkeltas į naują, Vilniaus katedroje relikvijoms saugoti pastatytą barokinę koplyčią. Tais pačiais metais popiežius Urbonas VIII paskelbė šventąjį karalaitį Lietuvos ir Lenkijos globėju.

Šv. Kazimieras dažniausiai vaizduojamas su Lietuvos didžiojo kunigaikščio karūna, kryžiumi ir lelija rankose, tačiau yra nemažai ir karalaičio kario atvaizdų. Tradicijos šv. Kazimierui priskiriama himno *Omni die dic Mariae* autorystė leido jį vaizduoti kaip ypatingą Marijos garbintoją. Barokinėje dailėje gana dažnai matomoje kompozicijoje *Šv. Kazimiero ekstazė* karalaitis vaizduojamas su himno tekstu šalia Dievo Motinos. Kiti atributai: karališkos insignijos, rožinis, Lietuvos valstybės herbas Vytis, po šventojo kojomis pamintas amūras, simbolizuojantis juslinę meilę.

Įvairių jaunimo draugijų globėjas Aloyzas Gonzaga gimė 1568 m. senos ir kilmingos Mantujos giminės Gonzagų pilyje Kastiljone dele Stivjerėje. Jo tėvai markizas Ferrante Gonzaga ir Marta dei conti Tana di Chieri savo vestuves šventė Madrido karalių rūmuose, nes tėvas tuo metu tarnavo Ispanijos karaliui Pilypui II. Paauglystėje Aloyzas viešėjo ir studijavo įvairių Toskanos ir Ispanijos didikų rūmuose. Vaikinas buvo sportiškas, guvus, tad jam numatyta karininko karjera. Septynių vaikų šeimoje Aloyzas buvo pirmagimis, tačiau jis atsisakė įpėdinystės teisės ir 1585 m. prieš tėvo valią įstojo į jėzuitų kolegiją Romoje. Jo mokytojas buvo šv. Robertas Bellarminas. 1589 m. Aloyzas, vos 21 metų jaunuolis, buvo išsiųstas taikyti savo brolį Rodolfą su Mantujos kunigaikščiu ir su jam pavesta misija sėkmingai susidorojo. Grįžęs į Romą 1590 m., jis rado miestą niokojamą maro epidemijos. Aloyzas Gonzaga ėmė uoliai slaugyti sergančiuosius maru jėzuitų ligoninėje. Čia jis ir pats užsikrėtė. 1591 m. birželio 21 d. mirė ir buvo palaidotas Romos Šv. Ignaco Lojolos bažnyčioje (galva saugoma titulinėje šventovėje Kastiljone dele Stivjerėje). 1726 m. popiežius Benediktas XIV Aloyzą Gonzagą kanonizavo ir paskelbė jėzuitų kolegijos mokinių globėju, o 1936 m. Pijus XI jį paskelbė krikščioniškojo jaunimo globėju.

Šv. Aloyzas Gonzaga vaizduojamas su balta jėzuitų novicijaus kamža, su kryžiumi ir lelija rankose. Dažnai rodomas kontempliuojantis Kristaus kančios arba Mergelės Marijos atvaizdą. Kiti atributai: juoda kunigo sutana, rožinis, karūna prie kojų, kūno marinimo praktikas nurodantys instrumentai: ašutinis diržas, rimbas su mazgais.

Abu šventieji yra kilę iš senų ir garsių giminių, abu mirė labai jauni (šv. Kazimieras – būdamas 26 metų, šv. Aloyzas – 23 metų amžiaus). Ir šv. Kazimiero, ir šv. Aloyzo Gonzagos kanonizacijos istorija ir hagiografinė tradicija iškelia karališkoje prabangoje gimusiųjų skaistybės dorybę (iš čia kyla šventojo galia užtarti jaunimą kovose su juslėmis, vaizdavimas su lelija rankoje) ir ištikimybę Kristaus mokymui, žemiškos valdžios atsisakymą (karūna prie kojų), vargšų, ligonių ir sužeistųjų slaugymą. Abiejų „gyvenimai“ išryškina jaunų kilmingųjų asketišką gyvenimo būdą, maldingas praktikas, artimo meilės darbus, pamaldumą Kristaus kančiai ir Dievo Motinai. Abu šventieji yra jaunimo ir džiova sergančiųjų globėjai. Į abu šventuosius kreipiamasi prašant apsaugoti nuo gašlumo pagundų ir plaučių ligų.

Taigi akivaizdu, kad kataloge pristatomas atvaizdas turi ir vienam, ir kitam šventajam būdingų bruožų, tad ragina kelti klausimus: kokios priežastys skatina supanašėti dviejų šventųjų atvaizdus, kaip reikėtų vertinti tokius atvejus, kaip konkrečios vienuolijos (šiuo atveju – jėzuitų) dvasingumas ir mokymas veikia šventojo ikonografiją? Pateiktasis pavyzdys skatina ieškoti analogijų ir medžiagos palyginimams, kas leidžia pateikti naujų duomenų moksliniams tyrimams.

SIGITA MASLAUSKAITĖ

BIOGRAFIJA

Amžininko parašyta biografija yra autentiškas pirminis šaltinis dailininko gyvenimui ir kūrybai tirti: vis dėlto dailės istorijos mokslas dažniau ją traktuoja kaip antrinį šaltinį, grįstą empirine rašytinių šaltinių ir vizualinės informacijos analize. Dailininko biografija remiasi gyvenimo ir kūrybos ryšio paradigma. Abu biografijos dėmenys gali būti traktuojami kaip paralelės, analogijos arba viena per kitą pasireiškiančios dimensijos.

Pirmosios žinios apie dailininkus aptinkamos dar Antikos autorių, pavyzdžiui, Plinijaus Vyresniojo, tekstuose, tačiau sisteminės biografinės literatūros pradžia siejama su Naujaisiais laikais. Italijoje nuo XV a. vidurio išaugus dailininko statusui visuomenėje pradeda plisti dailininkų gyvenimui ir kūrybai skirta literatūra. Dailės istorijos tyrimų principais grįstos dailininko biografijos tradiciją pradėjo Renesanso epochos tapytojas ir architektas Giorgio Vasari (1511–1574). Jo daugiatomis veikalas *Dailininkų gyvenimai* (*Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, ed architettori*) pirmą kartą buvo išleistas 1550 (plačiau žinomas papildytas 1568 m. leidimas). Tai išsami biografijų pagrindu sukonstruota Italijos Renesanso dailės sintezė – pirmoji dailės istorija. Dailininkų gyvenimų aprašymams Vasari pritaikė savo meto literatūrinės biografijos tradiciją. Knyga prasideda nuo XIII a. tapytojų Cimabue ir Giotto, baigiasi Leonardo da Vinci, Raffaello, Michelangelo ir kitais brandžiojo Renesanso meistrais. Veikalą sudaro trys dalys, suskirstytos pagal dailės raidos periodus, kurių kiekvienas iliustravo vidinę ciklinę dailės raidą ir stiliaus tobulėjimą, pradedant Antikos idėjų atgaivinimu XIII a. ir baigiant Vasari amžininkų kūriniais.

Vasari pasirinktą biografinį dailės istorijos sisteminimo būdą paskatino įsitikinimas, kad dailės raidą lemia individualių kūrėjų pasiekimai. Jis charakterizavo italų Renesanso epochos dailininkų asmenybes, aprašė jų darbus, kūrybos metodus,

komentavo stilių ir įtakas, biografijos aprašymą grįsdamas empirine informacija. Vasari veikale gyvenimas ir kūryba traktuoti kaip paralelės, nors retkarčiais kūrybos ir asmenybės apibūdinimas sutampa (kaip Fra Angelico biografijoje). Pirmasis biografijos dėmuo atskleidžiamas remiantis faktais, antrasis – vizualiais įspūdžiais. Vasari rėmėsi dokumentiniais šaltiniais, bet ne taip nuosekliai ir kritiškai kaip vėlesnių kartų istorikai. Vasari buvo svarbu ne tik surinkti kūrybos faktus, bet ir įvertinti kūrinius pagal vaizdo tikroviškumo kriterijų. Jis sukūrė Renesanso dailininkų vertinimo kanoną, kurį perėmė vėlesnės epochos. *Dailininkų gyvenimai* svarbūs dėl juose pristatomos empirinės informacijos ir universalaus dailės raidos vaizdinio. Vasari veikale pritaikyti gyvenimo ir kūrybos ryšio modelis, pasakojimo schemos ir struktūra, vizualios ir dokumentinės informacijos derinimas, ekspertizės metodai formavo vėlesnę dailininkų biografijų tradiciją.

Italijoje po Vasari rašyti atskirų regionų dailininkams skirti veikalai (Baglione, Passeri, Pascoli Romoje, Baldinucci Florencijoje, Ridolfi Venecijoje, Soprani Genujoje). Pažymėtina šiame skyriuje išsamiau pristatoma antikvaro Giovanni Bellori (1613–1696) knyga, skirta reikšmingiausiems italų Baroko dailininkams, autoriaus amžininkams. Bellori rėmėsi Vasari būdingais biografijų reprezentavimo principais – gyvenimo ir kūrybos paralelių modeliu, tačiau kitaip vertino aprašomų autorių kūrybą: taikė ne vaizdo tikroviškumo, bet idealaus grožio kriterijų, atskleisdamas estetinių pažiūrų kaitą, kuri kiekvienoje epochoje lemia vis kitokį favoritų pasirinkimą, kartais paskatindama iš naujo atrasti pamirštus vardus.

Vasari knygos pavyzdžiu grįstos biografijos plito ir už Italijos ribų. Pavyzdžiui, Karelas van Manderis (1548–1606) sukomponavo savąją *Tapybos knygą* (*Het Schilderboeck*, Haarlem, 1604) iš trijų dalių: Vasari veikalo vertimo, Nyderlandų ir Vokietijos dailininkų gyvenimų aprašymo ir Ovidijaus *Metamorfozių* vertimo su paaiškinimais. Joachimas von Sandrartas (1606–1688) vazarišką biografinės sintezės formatą pritaikė vokiečių dailininkams, Horace'as Walpole'as (1717–1797) – XVIII a. Anglijos tapytojams.

XVII–XVIII a. išleistos įvairių regionų dailininkų biografinės sintezės patvirtino: Vasari įvesti biografinio pasakojimo principai galutinai įsigalėjo. Vasari sekėjų tekstams buvo būdingas ne tik faktografiškumas, bet ir savita retorika, kurią kurti padėjo literatūrinio pasakojimo elementai, novelės ar anekdoto motyvai, kartais –

didaktiniai pasakojimo aspektai. Šių veikalų autoriai netyrinėjo archyvinių šaltinių taip nuosekliai ir kritiškai kaip vėlesnių kartų meno istorikai, pagaliau nedisponavo ir tokia plačia medžiaga kaip jų įpėdiniai; vis dėlto jų parašytos biografijos nepraranda vertės kaip dokumentais ir vaizdo ekspertize grįstas dailininko gyvenimo bei kūrybos duomenų šaltinis, atspindintis epochos skonį ir dailės madas.

Naujų impulsų, sustiprinusių biografijos žanro gyvybingumą, XIX a. suteikė sustiprėjęs dailininko socialinis statusas ir augantis įžymybių kultas. Estetikos personalizacija taip pat skatino individualios kūrybos ir biografijų studijas. Dailininkų biografijas pradėjo rašyti ne tik dailės profesionalai (dailės istorikai, kolekcininkai, antikvarai), bet ir dailininkų artimieji, gerbėjai ar bičiuliai. Tokios biografijos, kaip liudijimai iš pirmų lūpų, kėlė ypač didelį amžininkų susidomėjimą. Atitinkamai dailininko biografijos žanras XIX a. tapo gerokai įvairesnis: tai ir griežti, tikslūs akademinio pobūdžio dailės istorijos tekstai, ir intymiais asmeniniais įspūdžiais, laiškų ištraukomis paremtos apybraižos, ir eseistinės studijos. Kai kurie biografijų pavyzdžiai eklektiški, kiti siekia išlaikyti vieno stiliaus charakteristikas: eseistinį pobūdį arba griežtą mokslinę kalbą. Individualizmo vertę kėlusi XIX a. kultūra išpopuliarino dailininko monografijos žanrą. Publikuota ir klasikinių epochų (ypač Renesanso meistrų), ir XIX a. dailininkų kūrybos apžvalgų. Tipiški XIX a. monografijų pavyzdžiai: Gustavo Friedricho Waageno veikalas apie Überį Hubertą ir Johanną van Eyckus (1822), Carlo Friedricho von Rumohro monografija apie Raffaello (1831) ir tam pačiam dailininkui skirta Johanno Davido Passavant'o knyga (1839), Hermano Grimmo parašyta Michelangelo monografija (1860), Carlo Justi veikalas apie Velázquezą (1888) ir kt. Biografijos virsmas didelės apimties studija – posūkis dailės istorijos raidoje.

XIX a. dailės istorija, pasidavusi pozityvizmo įtakai, sureikšmino empirinius duomenis: dailininkų kūrybos tyrimai buvo grindžiami siekiu sukaupti kiek įmanoma išsamesnius ir tikslesnius duomenis. Atitinkamai biografinio pobūdžio tekstų autoriai rėmėsi vadinamąja žinovų teorija bei praktika, taikė naujausius dailės kūrinių atribucijos metodus. XIX a. pabaigoje ypač svarbios tapo Giovanni Morelli (1816–1891) pasiūlytos atribucijos technikos, pagrįstos prielaida, kad autorystę leidžia atskleisti specifinis nereikšmingų, neva nesąmoningai kuriamų detalių (pavyzdžiui, tapant veidą – nosies ar ausų, figūrą – plaukų ar draperijų, gamtą – peizažo elementų) traktavimas.

Svarbūs pokyčiai XIX a. biografijų istorijoje siejami su Johanno Joachimo Winckelmanno (1717–1768) tyrimais, paskatinusiais dailės istorijos mokslinės metodologijos formavimąsi. Pakitus meninės kūrybos sampratai, modifikuotas gyvenimo ir kūrybos ryšio modelis, kitaip pradėta suvokti menininko biografijos ir istorijos sąsajas. Dailininko biografija, sureikšminus kultūros ir istorijos įtaką asmenybei bei dailės kūrybai, įgijo daugiau kontekstiškumo.

Kai kurios XIX a. biografijos koncentravosi į gyvenimo faktų rekonstrukciją ir siekė atskleisti individualią kūrybą kaip epochos vertybių išraišką. Tokio pobūdžio biografijos paprastai pasižymėjo patraukliu literatūriniu pasakojimu ir buvo skirtos plačiai skaitytojų auditorijai. Kita biografijų dalis koncentravosi į kūrybinį palikimą, buvo grįstos specialiaisiais dailėtyros metodais. Svarbiausias šio pobūdžio tekstų adresatas – dailės istorikai, kolekcininkai, meno žinovai. Daugeliui XIX a. veikalų apie atskirus dailininkus kūrinių analizė buvo būtina biografinio teksto prielaida. Siekta atskirti kopijas ir originalus, išskirti autoriaus ir jo dirbtuvės darbus ir sudaryti kritinį chronologinį menininko kūrinių sąvadą. Nuo XIX a. dažnu biografijos priedu tampa kritinis kūrinių katalogas – *catalogue raisonné*. Kartais jis funkcionuoja ir kaip savarankiškas žanras – ir kiek įmanoma pilnesnis ir išsamesnis dailininko meninio palikimo aprašas, papildytas vaizdine ir istorine dokumentacija, šaltinių bei literatūros nuorodomis.

Dalis XIX a. antros pusės biografijų siekė derinti abi – istoriniais faktais paremto pasakojimo ir vizualiojo pažinimo – puses, įveikti gyvenimo ir kūrybos tyrimų dvilypumą, rasti pusiausvyrą tarp biografinio pasakojimo ir kūrybos analizės. Tokio derinimo pavyzdys – *Dailininkų monografijų* (*Künstler Mongraphien*) serijos knygos, nuo 1895 m. leistos Hermanno Knackfusso (jis vadovavo Bylefelde veikusiai specializuotai dailės istorijos leidinių leidyklai *Velhagen und Klasing*, kuri iki 1922 m. išleido daugiau kaip 100 garsių Europos dailininkų monografijų nuo Raffaello iki Loviso Corintho).

XIX a. antroje pusėje sustiprėjus nuostatoms, kad kūryba ir dailininko asmenybė organiškai susijusios, bandyta suvienyti abi biografijos plotmes – gyvenimą ir kūrybą. Biografijos modelio pokyčių pavyzdys galėtų būti Bernardo Berensono monografija apie Lorenzo Lotto (*Lorenzo Lotto: an essay in constructive art criticism*, 1893). Berensonas pritaikė Morelli atribucijos metodiką, kurią patobulino ir savaip inerpretavo, kreipdamas dėmesį ne tik į formalias neva nesąmoningai sukurtas, bet ir į reikšmingas detales, atspindinčias dailininko meninio mąstymo įpročius. Knygoje apie Lotto tyrinėtojas į bendrą struktūrą sulydė kritinį katalogą ir istorinį pasakojimą, išryškino kūrybos morfologijos ir chronologijos ypatumus, atskleidė dailininko istorinę bei kultūrinę tapatybę. Berensonas parodė, kad kūriniai gali būti išraiškingi asmenybės kodai, kurie objektyvizuoja tapatybę be faktinio žinojimo ir rašytinio dokumento.

Nepaisant autorių, teigusių dailės fenomenų objektyvią prigimtį, kritikos, XX a. dailininko biografija išliko viena populiariausių dailės istorijos tyrimo krypčių. XX a. antroje pusėje biografija patyrė postruktūralizmo ir kitų intersubjektyvių metodologijų pasipriešinimą. Biografija kritikuota dėl kanonų kūrimo, siauro formato, tradicinių metodų taikymo. Reikia pasakyti, kad biografijos žanras, reaguodamas į dailės istorijos pokyčius, smarkiai pakito ir išsiplėtė. Naujo pobūdžio biografinius tyrimus XX a. antroje pusėje paskatino socialinė dailėtyra, pokolonijiniai tyrimai, susidomėjimas neeuropinių kultūrų raida, feminizmo teorija. Savo ruožtu šie tyrimai būtų neįmanomi be tradicinės dailininko biografijos, ką patvirtintų ne tik naujausių leidinių bibliografijos, bet ir jas apibendrinantys informaciniai leidiniai[1].

Modernioji dailininko biografija nebesilaiko vazariškojo pasakojimo schemos: chronologinį nuoseklumą pakeičia probleminis pasakojimas, padiktuotas naujų faktų ir vaizdų tyrimo principų. Vis dėlto biografijai tebėra būdingas kūrybos ir gyvenimo ryšio modelis, išskiriantis ją iš kitų dailės istorijos tekstų. Modernios biografinės sintezės pagrindas yra kritinės vaizdo analizės ir dokumentų studijų metodais grįstas tyrimas. Šiais principais rėmėsi jau XIX a. pabaigoje Julius Meyerio išleistas tritomis vokiškas dailininkų žodynas *Allgemeines Künstlerlexikon*, taip pat žanro klasika laikomas Ulricho Thieme's ir Felixo Beckerio *Vokiškas dailininkų žodynas nuo Antikos iki mūsų dienų* (*Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 37 tomai, Leipcigas, 1907–1950). Nuo XX a. pabaigos leidžiamas patobulintas ir praplėstas jo variantas *Vokiškasis visų laikų ir tautų dailininkų žodynas* (*Allgemeines Künstlerlexikon der Bildenden Künstler aller Zeiten und*

1 Pvz., rinkinys *Art Books: a basic bibliography of monographs on artists*, sudaryt. Wolfgang M. Freitag, Garland Publishing, 2-as leidimas 1997.

Volker). Tuo pačiu principu parengtas ir *Lietuvos dailininkų žodynas* (2005 m. išleistas pirmas tomas, skirtas LDK dailei).

Biografija atsirado kaip būdas organizuoti žinias ir interpretuoti meninį paveldą. Šią paskirtį ji išsaugojo iki šiol. Biografija sulydo gyvenimo, kūrybos ir kontekstinius duomenis, tad paprastai turi referentiško, į kitus šaltinius ir kito pobūdžio tyrimus kreipiančio teksto pavidalą. Biografijos integruojamos į platesnes istorines ir vizualumo studijas. Tai dar kartą patvirtina šio specifinio dailės istorijos šaltinio fundamentinę reikšmę ir integracinę paskirtį. Biografija iš tiesų yra platesnio žinojimo prielaida.

Kitokio pobūdžio tyrimų sąlyga – reikšminga, bet ne vienintelė biografijos paskirtis. Biografijos, kaip šaltinio, vertę ir savitumą lemia vaizdinės medžiagos ekspertize ir naujais interpretaciniais principais grįstas individualios vaizdinės tradicijos įvertinimas. Biografija svarbi ir išskirtinė kaip individualios kūrybos pagrindu sukonstruota faktinio ir vizualiojo žinojimo sintezė. Biografinis tyrimas padeda įvertinti tai, kas nėra atskleidžiama jokiomis kitomis studijomis: kūrybos individualumą, kūrybą kaip gyvenimą, tapatybės ir autentiškumo liudijimą. Tai biografiniams tekstams suteikia ypatingą pažintinį statusą.

AISTĖ PALIUŠYTĖ

Giovanni Pietro Bellori. Michelangelo da Caravaggio

> **Versta iš:** Giovan Pietro Bellori, Michelangiolo da Caravaggio, *Vite di Caravaggio*, sudaryt. Francesco Valdinoci, Roma: CasadeiLibri Editore, 2010, p. 81–119 (vertė Vaidilė Stalioraitytė, vertimą redagavo Jonas Malinauskas, komentarus parengė Giedrė Jankevičiūtė)

Pasakojama, kad senovės skulptorius Demetrijus taip stengėsi perteikti daiktų panašumą, kad labiau mėgavosi jų pamėgdžiojimu negu grožiu. Taip pat buvo ir su Michelangelo Merisi, kuris nepripažino kito mokytojo, išskyrus tapomą objektą. Jis nesirinkdavo iš gamtos geriausių formų, bet, atrodo, ir tai iš tiesų nuostabu, neįvaldęs meno jį kūrė. Savo gimimu jis padvigubino Caravaggio[2], kilmingos Lombardijos tvirtovės, kuri buvo ir garsaus dailininko Polidoro [1499/1500 – apie 1543] gimtinė, šlovę. Jaunystėje jiedu abu mokėsi mūrininkystės amato ir loviuose nešiojo kalkes statyboms. Vėliau Milane, dirbant su tėvu, kuris buvo mūrininkas, Michele teko ruošti klijus freskas tapantiems dailininkams. Degdamas troškimu dirbti su spalvomis jis prisijungė prie jų draugijos ir visiškai atsidėjo tapybai. Ketverius ar penkerius metus tapė portretus, o vėliau, būdamas neramaus ir nesuvaldomo būdo, dėl kažkokių kivirčų pabėgo iš Milano ir atvyko į Veneciją. Ten taip susižavėjo Giorgione [1478–1510] koloritu, kad nutarė būti uoliu jo sekėju. Todėl pirmieji jo darbai yra tokie švelnūs ir skaidrūs, ir juose nėra tų šešėlių, kuriuos jis naudojo vėliau. Kadangi iš visų venecijiečių dailininkų, garsėjančių puikiu koloritu, Giorgione švariausiai ir paprasčiausiai keliomis spalvomis atvaizduodavo tikrovės formas, Michele nusprendė elgtis taip pat, kai pirmą kartą įsigilinęs ėmė stebėti tikrovę. Nuvykęs į Romą jis ten apsistojo neturėdamas nei būsto, nei pajamų. Pozuotojai, be kurių jis nemokėjo tapyti, buvo jam per brangūs ir jis neuždirbdavo tiek, kad padengtų savo išlaidas. Todėl bėdos prispirtas Michele nuėjo tarnauti Cavaliere Giuseppe d'Arpino[3], kuris patikėjo jam tapyti gėles ir vaisius. Jis taip puikiai juos perteikdavo, kad vis dažniau pasiekdavo grožį, kuris

2 Šiaurės Italijos miestas Bergamo provincijoje. – *Čia ir toliau sudaryt. past.*

3 Giuseppe Cesari (1568–1640) – italų manierizmo tapytojas.

teikia daug džiaugsmo ir šiandieną. Nutapė grafiną su gėlėmis, skaidriu vandeniu ir stiklu, kambario lango atspindžiais ir gėlėmis, apšlakstytomis šviežutėliais rasos lašais. Panašiai vaizduodamas jis nutapė ir kitų nuostabių paveikslų. Tačiau tą darė nenoriai ir jautė kartėlį, kad jam neleidžiama tapyti figūrų. Todėl priėmęs groteskų tapytojo Prospero[4] pasiūlymą, paliko Giuseppe namus ir su anuo susirungė dėl teptuko šlovės. Taigi pradėjo tapyti savaip, visiškai nepaisydamas ir netgi niekindamas nuostabiausius Antikos marmurus ir garsius Raffaello paveikslus, o vieninteliu savo teptuko objektu laikė natūrą. Kai jam buvo parodytos žymiausios Fidijo ir Glikono skulptūros, kad jis galėtų iš jų pasimokyti, jis nieko neatsakė, o tik ištiesė ranką žmonių minios link, tarsi sakydamas, kad gamta jam parūpino pakankamai mokytojų. Ir, norėdamas tai patvirtinti, jis pasikvietė atsitiktinai pro šalį ėjusią čigonę ir nusivedęs į užeigą ją nutapė, pranašaujančią ateitį, kaip paprastai daro šios egiptiečių tautybės moterys[5]. Šalia nutapė jaunuolį, kurio viena pirštinėta ranka uždėta ant kardo, o kita, be pirštinės, ištiesta moteriai, kuri ją laiko ir apžiūrinėja. Michele taip tikroviškai atvaizdavo šias dvi pusfigūres, kad patvirtino savo tiesą.

Beveik tas pats parašyta ir apie senovės tapytoją Eupompą[6]. Tačiau dabar ne laikas svarstyti, kiek pagirtinas toks mokymas. Ir kadangi jam rūpėjo tik spalvos, tikroviška kūno, odos ir kraujo, taip pat daiktų paviršių išvaizda, jo akis ir meistrystė žiūrėjo tik vieno šito, visa kita paliekant kitiems pamąstymams apie meną. Todėl kai jis ieškodamas figūrų ir jas dėstydamas sutikdavo mieste žmogų, kuris jam patikdavo, sustodavo ir tenkinosi tuo, ką pateikdavo gamta, o kitaip savo talento nelavino. Nutapė mergaitę, sėdinčią ant kėdutės nuleistomis ant kelių rankomis, besidžiovinančią plaukus. Ją nutapė kambaryje, padėdamas ant žemės tepalų indą, vėrinius ir perlus. Ji vaizduoja Magdaleną[7]. Į šoną palenktą jos veidą, tyra, lengva ir tikroviška spalva pavaizduotą skruostą, kaklą ir krūtinę papildo paprastumas visos figūros, dėvinčios marškinius, geltoną kelius užklojantį rūbą ir šviesią gėlėto damasto suknelę. Šią figūrą taip smulkiai aprašėme norėdami parodyti, kaip natūraliai jis vaizdavo

4 Prospero Orsi, labiau žinomas kaip Prosperino delle Grotesche (apie 1560 – apie 1633).

5 *Buona ventura*, 1596–1597, Paryžius, Luvras; kita versija Romos Kapitolijaus muziejuose.

6 Eupompas iš Sikyono, V a. pr. Kr. pab. graikų dailininkas.

7 *Atgailaujanti Magdalena*, 1594–1595, Romos Doria Pamphilj galerija.

ir kaip keliais atspalviais sugebėjo perduoti spalvos tikrumą. Didesniame paveiksle nutapė madoną, besiilsinčią kelyje į Egiptą. Šalia stovi angelas ir griežia smuiku, o šv. Juozapas sėdi ir priešais jį laiko natas[8]. Angelas labai gražus; galvą švelniai pasukęs profiliu jis atgręžia sparnuotą nugarą, o aplink nuogą kūną vejasi audeklas. Kitoje pusėje sėdi madona, kuri palenkusi galvą atrodo tarsi miegotų su kūdikiu glėbyje. Šiuos paveikslus galima pamatyti kunigaikščio Pamphiljo rūmuose[9]. Yra ir dar vienas ilgų pagyrų vertas paveikslas, kabantis kardinolo Antonio Barberini [1607–1671] rūmuose. Jame pavaizduotos trys kortomis žaidžiančios pusfigūrės[10]. Ten yra paprastas jaunikaitis su kortomis rankoje gražiai iš natūros nutapyta galva ir tamsiu rūbu. Priešais jį pasisukęs profiliu jaunas sukčius viena ranka atsirėmęs į žaidimų stalą, kita už nugaros traukia iš už diržo netikrą kortą. Tuo tarpu trečiasis įsitaisęs šalia jaunuolio, žiūri į jo kortas ir trimis rankos pirštais duoda ženklus bičiuliui, kuris pasilenkdamas virš stalo atsuka petį į šviesą. Jis dėvi tikroviškų spalvų juodai juostuotą geltoną berankovį. Štai šitokie buvo pirmieji Michele potėpiai tąja santūria Giorgione maniera su nuosaikiais šešėliais. Prosperas šlovino naują Michele stilių didindamas pagarbą jo darbams tarp svarbiausių dvariškių, tuo ir pats turėdamas sau naudos. *Kortuotojus* įsigijo kardinolas del Monte, kuris, būdamas didelis meno mylėtojas, pasirūpino Michele gerove ir, priėmęs jį į savo namus, skyrė garbingą vietą tarp savo dvaro žmonių[11]. Šiam didikui Michele nutapė muzikuojančius jaunuolius, kurių pusfigūrės buvo pavaizduotos pamėgdžiojant natūrą[12], palaidinę vilkinčią moterį, kuri groja liutnia su prieš ją atverstomis natomis[13], į ratą

8 *Poilsis kelyje į Egiptą*, 1595–1596, Romos Doria Pamphilj galerija.

9 Iš Gubbio kilusi didikų giminė, nuo 1461 m. įsitvirtinusi Romoje; iki šiol šeimai priklausantys rūmai, esantys *Via del Corso*, yra atviri visuomenei kaip paveikslų galerija.

10 *Kortuotojai* (it. *I bari*) 1594 m. kardinolo Francesco Maria del Monte (1549–1627) užsakymu, ką patvirtina jo herbas fone, nutapytas paveikslas; nuo 1987 m. Fort Wortho *Kimbell Art Museum* rinkinyje.

11 Kardinolas del Monte mirdamas paliko daugiau kaip 600 paveikslų rinkinį, sutelktą jo rezidencijoje Romos *Madama* rūmuose; su Caravaggio buvo pažįstamas nuo 1594 m.

12 *Muzikantai*, 1594–1595, Niujorko Metropoliteno muziejus.

13 Greičiausiai Bellori suklaidino mergaitiška jaunuolio išvaizda. Iš tikrųjų turimas omenyje paveikslas *Liutnininkas*, nutapytas kardinolui del Monte. Siužetas turėjo didžiulį pasisekimą – šiandien žinomos trys *Liutnininko* versijos: Sankt Peterburgo Ermitaže, Niujorko Metropoliteno muziejuje ir 2007 m. identifikuota *Badminton House* rinkinyje Glosteršyre.

atsirėmusią klūpinčią šv. Kotryną [1597, Madridas, Thyssen-Bornemisza muziejus][14]. Pastarieji du paveikslai kabo vis dar tose pačiose menėse, o jų spalvos atrodo sodresnės, nes Michele jau buvo pradėjęs ryškinti šešėlius. Nutapė šv. Joną dykumoje, pavaizduotą kaip sėdintį nuogą jaunuolį, kuris palenkęs galvą į priekį apsikabina avinėlį[15]. Šis paveikslas kabo kardinolo Pijaus rūmuose. O Caravaggio, kurį tuo metu jau visi vadino šiuo vardu pagal gimimo vietą, kasdien vis labiau garsėjo savo nauju koloritu, nebe tokiu kaip anksčiau – švelniu ir santūriu, bet pilnu sodrių šešėlių ir kūnų reljefiškumui pabrėžti naudojamos juodos spalvos. Jis taip išvystė šią manierą, kad nė vienai iš savo figūrų neleido išeiti į saulės šviesą, bet laikė jas uždarytas kambario prieblandoje. Ant pagrindinių kūno dalių iš viršaus krisdavo šviesa, visa kita palikdama šešėlyje, kad ryškiai matytųsi stiprus šviesos ir tamsos kontrastas. Tų dienų Romos dailininkus labai sužavėjo ši naujovė ir ypač jaunesnieji rinkdavosi pas jį ir liaupsindavo kaip vienintelį tikrą gamtos mėgdžiotoją. Gėrėdamiesi jo darbais it stebuklais varžėsi tarpusavyje jį mėgdžiodami, apnuogindavo pozuotojus ir apšviesdavo juos iš viršaus. Metęs mokslus ir nepaisydamas mokytų patarimų, tūlas aikštėse ir gatvėse natūros mėgdžiojimui lengvai rasdavo mokytoją ir objektų. Šitoks lengvumas viliojo daugelį, ir tik seni įgudę tapytojai, pritrenkti šio naujo tikroviškumo, nesiliovė burnoję prieš Caravaggio ir jo manierą, skelbdami, kad jis nesugeba išlįsti lauk iš rūsio, kad jam trūksta vaizduotės, formos pojūčio, meistriškumo, kad jis visas savo figūras tapo vienodai apšviestas ir vienoje plokštumoje be perspektyvos. Tačiau visi šie kaltinimai nesulėtino jo šlovės kilimo. Caravaggio nutapė tarp literatų labiausiai išgirto Kavalieriaus Marino[16] portretą [neišliko], ir akademijose buvo šlovinami tiek poeto, tiek dailininko vardai. Pats Marino ypač išgyrė Caravaggio nutapytą *Medūzos galvą* [1598, Florencija, Uficių galerija], kurią kardinolas del Monte padovanojo Toskanos didžiajam kunigaikščiui[17]. Taigi nutiko taip, kad Marino iš didžiausio palankumo Caravaggio ir susižavėjimo jo darbais įvesdino jį į

14 Paveikslas nutapytas Beatrice Cenci procesui ir egzekucijai atminti; šventosios modelis – žinoma Romos prostitutė Fillide Melandroni.

15 *Šv. Jonas*, apie 1600, Bazelis, *Öffentliche Kunstsammlung*.

16 Giovan Battista Marino (1569–1625) – italų Baroko rašytojas, poetas, davęs savo vardą poezijos stilistinei krypčiai, vadinamai marinizmu.

17 Ferdinando I de Medici (1587–1609).

monsinjoro Melchiorre Crescentij, popiežiaus kurijos prelato, namus. Michele nutapė šio mokyčiausio prelato portretą, taip pat didiką Virgilio Crescentij, kuris kaip kardinolo Contarelli[18] paveldėtojas pasirinko jį, kad kartu su Giuseppino[19] ištapytų *San Luigi dei Francesi* bažnyčios koplyčią.

Marino, abiejų dailininkų bičiulis, patarė figūras viršutinėje sienos dalyje patikėti nutapyti Giuseppe, kuris buvo patyręs freskų tapytojas, o aliejinius paveikslus – Michele. Ir čia nutiko dalykas, kuris labai sutrikdė Caravaggio ir vos neįvarė į neviltį dėl gero vardo. Nes kai baigė centrinį paveikslą, vaizduojantį šv. Matą, ir pakabino altoriuje, kunigai jį nuėmė, sakydami, kad ta figūra, sėdinti užsidėjusi koją ant kojos ir grubiai žmonėms atkišusi pėdas, nepadori, nepanaši į šventąjį. Tuo metu, kai Caravaggio didžiai krimtosi dėl tokio išpuolio prieš jo pirmąjį bažnyčioje eksponuojamą darbą, markizas Vincenzo Giustiniani[20] užsistojo jį ir ištraukė iš bėdos: jis pasikalbėjo su tais kunigais, pasiėmė paveikslą sau[21], o Caravaggio buvo pavesta nutapyti kitą, tai yra tą, kuris dabar kabo altoriuje[22]. Be to, norėdamas ypač pagerbti pirmąjį paveikslą, markizas parsinešė jį namo ir vėliau šalia jo pakabino tris kitus evangelistus, nutapytus trijų to meto garsiausių dailininkų – Guido[23], Domenichino[24] ir Albano[25]. Caravaggio iš visų jėgų pasistengė, kad antrasis paveikslas pasisektų: norėdamas pavaizduoti evangeliją rašantį šventąjį natūralia poza, jis jį nutapė priklaupusį vienu keliu ant suolelio su rankomis ant staliuko, plunksną dažantį ant knygos padėtoje rašalinėje. Veidas pasuktas kairėn į angelą, kuris ore pakibęs ant sparnų jam kalba ir duoda ženklą, dešine liesdamas kairės rankos smilių. Angelas atrodo kaip gyvas, pakibęs ant sparnų žvelgia į šventąjį, rankos apnuogintos, o krūtinę juosia juodame fone plevėsuojantis baltas audeklas. Dešinėje altoriaus pusėje

18 Mathieu Cointrel (1519–1585).

19 Turimas omenyje Cavalier d'Arpino.

20 Didikas ir kolekcininkas Vincenzo Giustiniani (1564–1637) mirdamas paliko daugiau kaip 1200 skulptūrų ir apie 300 paveikslų rinkinį, kuriame buvo 15 Caravaggio darbų.

21 XIX a. pradžioje nupirktas Prūsijos valdovo kolekcijai, atiteko Berlyno muziejams, sudegė 1945 m.

22 1599–1600, Roma, Prancūzų šv. Liudviko bažnyčia.

23 Guido Reni (1575–1642) – Bolonijos tapytojas manieristas.

24 Domenichino (1581–1641) – Bolonijos tapytojas manieristas.

25 Francesco Albani (1578–1660) – Bolonijos tapytojas manieristas.

yra Kristus, pašaukiantis šv. Matą būti apaštalu. Kelios figūros, nutapytos iš natūros, tarp jų šventasis, paliaujantis skaičiuoti monetas ir su ranka ant krūtinės atsigręžiantis į Viešpatį. Šalia jo senis dedasi ant nosies akinius ir žiūri, kaip stalo gale sėdintis jaunuolis šluoja tas monetas į save. Kitoje pusėje pavaizduota šventojo kankinystė. Jis, vilkintis kunigo rūbais, paguldytas ant suolo, virš jo – apnuoginta kardu smogti užsimojusio budelio figūra, o kitos figūros apimtos siaubo, besitraukiančios į šalis. Tačiau kompozicija ir judesiai iki galo neatspindi visos istorijos, nors Caravaggio du kartus pertapė šį kūrinį. Be to, koplyčios tamsa ir spalvos neleidžia jų gerai įžiūrėti. Po to Caravaggio Šv. Augustino bažnyčios didikų Cavalletti koplyčioje nutapė Madoną su kūdikiu ant rankų[26]. Ji laimina du priešais suklupusius ir maldai rankas sudėjusius piligrimus. Pirmasis – basas varguolis su odine pelerina ir į petį atremta kelionės lazda, greta jo – sena moteris su kyku. Pelnytai geriausiems Michele darbams priskiriamas *Kristaus guldymas į kapą* [1602–1603, Vatikano muziejai], kabantis tėvų oratorijonų Naujojoje bažnyčioje[27]. Figūros išdėstytos ant akmens plokštės virš kapo duobės. Vidury matome šventąjį kūną; Nikodemas jį laiko už kojų apkabinęs žemiau kelių, tad leidžiantis šlaunims atsikiša blauzdos, o šv. Jonas pakišęs ranką po Išganytojo pečiais. Kristaus galva atlošta, krūtinė mirties baltumo, o ranka ir drobulė nusmukusios žemyn. Apnuogintas jo kūnas nutapytas labai tikroviškai. Už Nikodemo matome gedinčias Marijas: viena pakėlusi rankas, kita prisidengusi akis skarele, o trečia žvelgianti į Viešpatį. *Madonna del Popolo* bažnyčios [labiau žinoma kaip *Santa Maria del Popolo*] koplyčioje [Cerasi šeimos], kurioje yra Annibale Carracci nutapytas *Marijos dangun ėmimas* [1600–1601], Caravaggio nutapė šoninius paveikslus *Šv. Petro nukryžiavimą* ir *Šv. Pauliaus atsivertimą* [1600–1601], kurio kompozicijoje visai nėra veiksmo. Markizas Vincenzo Giustiniani ir toliau rodė Caravaggio savo palankumą: jis pavedė jam nutapyti *Vainikavimą erškėčiais* [apie 1607, Viena, *Kunsthistorisches Museum*] ir *Šv. Tomą* [1600–1601, Potsdamas, *Bildergalerie*], dedantį pirštą į žaizdą Viešpaties šone. Jis praskleidęs savo rūbą apnuogina krūtinę ir priartina Tomo ranką prie savęs. Greta šių pusfigūrių nutapė *Amūrą nugalėtoją*[28], kuris dešine ranka kelia strėlę, o prie jo kojų ant žemės guli trofėjai – ginklai, knygos ir įvairūs instrumentai. Kiti Romos didikai taip pat žavėjosi Caravaggio teptuko darbais ir dėl jų varžėsi. Vienas jų, markizas Asdrubale Mattei [m. 1638] užsakė jam irgi pusfigūrėmis nutapyti *Kristaus suėmimą sode*[29]. Judas, pabučiavęs Mokytoją, laiko ranką ant jo peties. Tuo metu nuo galvos iki kojų šarvuotas kareivis geležine pirštine apmautą ranką įremia į Viešpaties krūtinę. Šis stovi ramiai ir nuolankiai ištiesęs prieš save sunertas rankas, fone bėgant šv. Jonui išskėstomis rankomis. Pavaizdavo surūdijusius šarvus to kareivio, kurio galvą ir veidą šalmas dengia taip, kad matyti tik dalis profilio. Už jo iškeltas žibintas ir matosi dvi kitos kareivių galvos. Didikams Massimi nutapė *Ecce Homo* [apie 1605, Genuja, *Galleria di Palazzo Bianco*], kuris buvo išgabentas į Ispaniją[30], o markizui Patritijui – paveikslą *Vakarienė Emause* [1602, Londonas, Nacionalinė galerija], kuriame Kristus, sėdėdamas tarp apaštalų, laimina duoną. Vienas sėdinčių apaštalų jį atpažinęs išskečia rankas, kitas atsirėmęs rankomis į krėslą žiūri į jį nustebęs. Už jų stovi šeimininkas su kepuraite ant galvos ir sena moteris, nešiojanti valgį. Kita tokia kompozicija, nutapyta kardinolui Scipione Borghese [1577–1633], gerokai skirtinga. Pirmasis nutapytas sodresnėmis spalvomis, bet viename ir kitame pagirtinai perteiktas spalvų natūralumas, nors jiems trūksta puošnumo, nes Michele dažnai nusileisdavo iki prasčiokiškų formų ir vulgarumo. Tam pačiam kardinolui jis nutapė šv. Jeronimą [1605–1606, Roma, Borghese galerija], kuris įsigilinęs į rašymą tiesia ranką su plunksna rašalinės link, taip pat pat pusfigūrę Dovydo, laikančio už plaukų Galijoto galvą, kuri yra paties Caravaggio autoportretas, ir kitoje rankoje spaudžiančio kalaviją [1609–1610, Roma, Borghese galerija]. Dovydą pavaizdavo kaip jaunuolį neuždengta galva ir apnuogintu petimi. Fo-

26 *Madonna dei Pellegrini* arba *Madonna di Loreto* (1604–1606) yra Romoje, Šv. Augustino bažnyčioje – *Basilica di Sant'Agostino in Campo*.

27 *Chiesa Nuova* (taip pat *Santa Maria in Vallicella*) bažnyčia. Šios šv. Pilypo Nerio 1551 m. įsteigtos oratorijonų kongregacijos šventovės Apraudojimo koplyčios altoriuje kabojusį Caravaggio paveikslą 1797 m. pagrobė Napoleono kariai. Jo vietoje buvo pakabinta Michele Koecko nutapyta kopija, o į Romą Canova pastangomis sugrąžintas originalas perduotas Vatikano muziejams, kurių Pinakotekoje ir eksponuojamas.

28 *Amor vincit omnia*, 1602–1603, Berlynas, *Staatliche Museen*.

29 *Kristaus suėmimas sode* (apie 1602, Dublinas, Airijos nacionalinė galerija) nuo XVIII a. pabaigos buvo laikomas dingusiu, identifikuotas 1990 m. pas Dublino jėzuitus.

30 Manoma, kad dailininko užsakovas kardinolas Massimo Massimi pardavė paveikslą popiežiaus nuncijui Ispanijoje. Tai pateisintų Bellori užuominą, kad drobė buvo išvežta į Ispaniją. Paveikslas buvo laikomas dingusiu; identifikuotas Genujoje 1954 m.

nas ir šešėliai nutapyti drąsiai, kaip visada, kai norėdavo suteikti jėgos savo figūroms ir kompozicijoms. Kardinolui taip patiko šie ir kiti Caravaggio darbai, kad jis jį pristatė popiežiui Pauliui V [Camillo Borghese, 1552–1621]. Caravaggio nutapė popiežių sėdintį krėsle [apie 1605–1606, Roma, Borghese galerija], ir jam už tai buvo dosniai atlyginta. Kardinolui Maffeo Barberini [1568–1644], kuris vėliau tapo popiežiumi Urbonu VIII, be jo paties portreto [apie 1598, Florencija, privati kolekcija], nutapė Abraomo auką [*Izaoko auka*, 1598, Florencijos Uficių galerija]. Abraomas laiko peilį prie gerklės vaikui, kuris šaukdamas krenta. Tačiau tapyba nenumaldė nerimastingo Caravaggio būdo. Kelias valandas per dieną praleidęs tapydamas, pasirodydavo mieste su kardu prie šono ir dėdavosi esąs karys, išmanantis viską, tik ne tapybą. Tačiau kartą, bežaidžiant *pallacorda* [ankstyvasis teniso variantas], Caravaggio susiginčijo su vienu jaunu bičiuliu ir jiedu ėmė vienas kitą talžyti raketėmis. Nutvėręs ginklą jis užmušė jaunuolį ir pats buvo sužeistas. Pabėgęs iš Romos tuščiomis kišenėmis ir persekiojamas, rado prieglobstį Dzagarole [it. *Zagarolo*] pas grafą Martio Colonna [kunigaikštis Filippo I Colonna, 1578–1639]. Ten nutapė *Kristų Emause* tarp dviejų apaštalų ir Magdalenos pusfigūrės [1606, Milanas, Breros pinakoteka]. Po to išvyko į Neapolį. Tame mieste greit gavo darbo, nes jo maniera ir vardas ten jau buvo žinomi. Šv. Dominyko Didžiosios bažnyčios didikų Franco koplyčioje jam buvo duota nutapyti Kristaus nuplakimą prie kolonos [1607–1608, Neapolis, *Capodimonte* muziejus], o Lombardų Šv. Onos bažnyčioje – Prisikėlimą[31]. Neapolyje vienu geriausių jo paveikslų laikomas *Šv. Petro išsigynimas* Šv. Martyno bažnyčios zakristijoje, vaizduojantis tarnaitę, rodančią pirštu į Petrą, kuris iškėlęs rankas nusisuka išsižadėdamas Kristaus. Veiksmas pavaizduotas nakties šviesoje su kitomis figūromis, besišildančiomis prie ugnies. Tame pačiame mieste Gailestingumo bažnyčiai maždaug dešimties sprindžių ilgio [309×260 cm] drobėje nutapė septynis gailestingumo darbus [1606–1607, Neapolis, *Pio Monte della Misericordia*]. Matome pro kalėjimo grotas pralindusią senio galvą čiulpiant pieną iš prie jo palinkusios moters apnuogintos krūties. Tarp kitų figūrų į akis krinta laidoti nešamo numirėlio pėdos ir kojos, o šviesos spinduliai, sklindantys nuo fakelo, kurį

31 Šioje bažnyčioje buvę trys Caravaggio paveikslai – be *Prisikėlimo,* dar *Šv. Pranciškus, gaunantis stigmas* ir *Medituojantis šv. Pranciškus* – žuvo per 1805 m. žemės drebėjimą, sugriovusį dalį šventovės pastato.

laiko jį nešantis žmogus, krinta ant kunigo su balta kamža, išryškindami spalvas ir suteikdami kompozicijai gyvumo. Caravaggio labai troško gauti Maltos kryžių, kuriuo paprastai už nuopelnus ir narsą būdavo apdovanojami garsūs žmonės, todėl nusprendė persikelti į tą salą, kurią pasiekęs buvo pristatytas prancūzų didikui Didžiajam magistrui Vignacourt'ui[32]. Jį nutapė visų ūgiu, dėvintį šarvus [1608, Paryžius, Luvras], taip pat sėdintį su Didžiojo magistro mantija. Pirmasis portretas saugomas Maltos arsenale [nuo 1670 m. žinomas Liudviko XIV kolekcijoje]. Šis didikas apdovanojo jį kryžiumi, be to, užsakė jam Šv. Jono bažnyčioje nutapyti šventojo nukirsdinimą [1608, Valeta, Šv. Jono katedra]. Šventasis guli ant žemės, o budelis tarsi nebūtų nužudęs jo pirmuoju kalavijo smūgiu, pagriebęs už plaukų, traukia iš už diržo peilį, ketindamas atskirti galvą nuo kūno. Sceną įdėmiai stebi Erodiada, o šalia stovinti senė atrodo pašiurpusi nuo reginio. Tuo tarpu kalėjimo sargas, vilkintis turko apdarą, rodo pirštu į žiaurias žudynes. Tapydamas šį paveikslą Caravaggio panaudojo visą savo teptuko galią. Dirbo su tokiu įkarščiu, kad pustoniuose prasišviečia imprimatūra. Be garbingo kryžiaus, Didysis magistras užkabino jam ant kaklo brangią aukso grandinę, padovanojo du vergus ir kitaip gėrėjosi jo darbais ir rodė jam pagarbą. Tos pačios Šv. Jono bažnyčios Italų koplyčioje virš dvejų durų nutapė dvi pusfigūres – Magdaleną ir rašantį šv. Jeronimą [1607, Valeta, Šv. Jono katedra]. Nutapė ir kitą šv. Jeronimą su kaukole, medituojantį mirtį, tačiau šis darbas kabo rūmuose. Caravaggio, pagerbtas kryžiumi ir vertinamas už savo tapybą, gyveno Maltoje labai laimingas, nes buvo gerbiamas ir gausiai naudojosi visokiausiomis gėrybėmis. Bet netikėtai dėl savo nerimastingos prigimties prarado visą šią gerovę ir Didžiojo magistro palankumą, mat nelemtai įsivėlė į ginčą su vienu kilmingu kavalieriumi ir buvo pasodintas į kalėjimą, pažemintas ir įbaugintas. Idant išsivaduotų, nepaisydamas didelio pavojaus, naktį pabėgo iš kalėjimo ir niekieno neatpažintas nusigavo iki Sicilijos taip greitai, kad niekas nesugebėjo jo pasivyti. Atvykęs į Sirakūzus nutapė paveikslą Šv. Liucijos bažnyčiai uoste už miesto. Jame pavaizduota mirusi šventoji ir ją laiminantis vyskupas, yra taip pat du duobkasiai su kastuvais, besiruošiantys ją palaidoti [1608, Sirakūzai, *Santa Lucia alla Badia* bažnyčia]. Vėliau, persikėlęs į Mesiną, kapucinų bažnyčioje nutapė Kristaus gimimą. Paveiksle šalia sukrypusios trobelės pavaizduota Mergelė su kūdikiu, ant lazdos pasirė-

32 Alof de Wignacourt (1547–1622) – Maltos ordino Didysis magistras 1601–1622 m.

męs šv. Juozapas bei keli garbinantys piemenys [1609, Mesina, *Museo Regionale*]. To paties ordino tėvams nutapė šv. Jeronimą, palinkusį virš knygos ir rašantį, o Ligonių tarnų [it. *Ministri degli Infermi* arba *Padri Crociferi*] bažnyčioje, didikų Lazzari koplyčioje, – iš numirusių prikeliamą Lozorių, kuris iškeltas laukan iš kapo išskečia rankas ir vieną iš jų tiesia Kristaus pusėn [1609, Mesina, *Museo Regionale*]. Morta verkia, Magdalena nustebusi, ir yra dar vienas, kuris ranka užsidengia nosį, saugodamasis nuo lavono dvoko. Paveikslas didelis [380×275 cm], figūros pavaizduotos grotos fone, ryškiau apšviesti nuogi Lozoriaus ir jį laikančių žmonių kūnai, darbas ypač vertinamas dėl nepaprasto tikroviškumo. Bet negandos Michele neapleido, ir baimė jį vijo iš vienos vietos į kitą, kad net pervažiavęs visą Siciliją iš Mesinos persikėlė į Palermą, kur Šv. Lauryno kongregacijos oratoriume nutapė kitą *Kristaus gimimą* [1609][33]. Mergelė su šv. Pranciškumi ir šv. Laurynu kontempliuoja gimusį kūdikį, šv. Juozapas atsisėdęs, ore plevena angelas, naktyje šviesa susilieja su šešėliais. Baigęs šį darbą Caravaggio išvyko iš Sicilijos, nes nebuvo tikras dėl savo saugumo saloje, ir laivu persikėlė atgal į Neapolį, kur ketino pasilikti tol, kol gaus žinią apie bausmės atleidimą, kad galėtų grįžti į Romą. Tuo pat metu stengdamasis numaldyti Didžiojo magistro pyktį pasiuntė jam dovanų paveikslą, kuriame pavaizduota Erodiados pusfigūrė su šv. Jono galva dubenyje[34]. Tačiau toks uolumas jam nė kiek nepadėjo, nes vieną kartą, sustojusį Ciriglio užeigos[35] tarpduryje, jį apsupo keli ginkluoti vyrai, sumušė ir sužeidė į veidą. Vos pasitaikius progai, Caravaggio, kentėdamas aštrų skausmą, sėdo į feliugą ir išvyko į Romą, kur kardinolo Gonzaga [Ferdinando Gonzaga, 1587–1626] užtarimu jau buvo gavęs popiežiaus atleidimą. Bet vos feliuga pasiekė krantą, ispanai samdiniai, laukiantys kito kavalieriaus, per klaidą jį suėmė ir uždarė į kalėjimą. Ir nors greitai buvo paleistas, feliugos su visais savo daiktais jau nebeišvydo. Apimtas didelio sielvarto ir nerimo ėmė bėgti pakrante kepinant vidurvasario saulei ir pasiekęs *Porto Hercole*[36] sukniubo pakirstas drugio. Po kelių dienų mirė nugyvenęs maždaug keturiasdešimt

33 Paveikslas pagrobtas iš originalios buvimo vietos 1969 m., naudotas mafijos grupių kaip galios ir prestižo simbolis, tačiau netinkamai laikomą jį apgraužė pelės, tad manoma, kad devintame dešimtmetyje jis buvo sudegintas.

34 *Salomė su šv. Jono Krikštytojo galva* (1607–1610, Londonas, Nacionalinė galerija).

35 Cerriglio užeiga prie *Via Monteoliveto*.

36 Dab. vadinamas Porto Ercole – pietinės Toskanos pusiasalio Monte Argentario uostas.

metų[37]. Tai įvyko 1609 m., kurie buvo nelemti tapybai, nes tais pačiais metais mirė ir Annibale Carracci [1560–1609] bei Federico Zuccari [1539–1609]. Taip Caravaggio baigė savo gyvenimą, o jo kaulai buvo palaidoti apleistame pajūrio smėlyne. Kaip tik tada, kai Romoje buvo laukiama jo sugrįžimo, atėjo nelaukta žinia apie jo mirtį, visus nuliūdinusi. Kavalierius Marino, artimas Caravaggio draugas, didžiai gedėjo ir mirusiojo atminimą pagerbė šiomis eilėmis:

Michele, Gamta ir Mirtis tavo nedaliai
Žiaurų sąmokslą sudarė.
Viena bijojo, kad prieš tavo ranką
Kiekvienаme atvaizde teks jai pasiduoti,
Nes tau svarbu buvo ją sukurti, o ne atvaizduoti.
O kita iš pasipiktinimo degė ir kankinos,
Mat kiek ji plačiais mostais
Savo švelniu dalgiu jų sunaikino,
Tiek tavo teptukas atgaivino.

Nėra abejonės, kad Caravaggio labai prisidėjo prie tapybos tobulėjimo, nes pasirodė tuo metu, kai iš natūros dar buvo tapoma mažai, o figūros vaizduojamos taip, kad tenkino veikiau dailumo, negu tikroviškumo poreikį. Šitaip jisai, atsisakydamas visų pagražinimų ir spalvų paikumo, pagyvino spalvas, grąžindamas joms kūną ir kraują, ir priminė tapytojams natūros mėgdžiojimą. Vis dėlto nematyti, kad jis savo figūroms būtų naudojęs cinoberį ar lazuritą, o jei kada ir panaudodavo, tai juos prislopindavo, tvirtindamas, kad šie pigmentai nuodija spalvas. Nėr ką ir kalbėti, kad orą būtų tapęs turkio spalvos ir šviesų. Priešingai, kompozicijose visada naudojo juodą foną ir juodai šešėliavo kūnus, šviesą sutelkdamas tik keliose vietose. Be to, jisai taip ištikimai vaizdavo modelį, kad nepridėdavo nė vieno savojo potėpio, sakydamas, kad tapo ne jis, bet gamta. Atmesdamas bet kokią kitą taisyklę, manė, kad aukščiausias meistriškumas mene – nebūti suvaržytam. Šios naujovės susilaukė tokio pasisekimo, kad privertė juo pasekti kai kuriuos labai ta-

37 Naujausiais duomenimis mirė nuo vadinamosios tapytojų ligos – apsinuodijimo švinu.

lentingus ir geriausiose mokyklose parengtus dailininkus, kaip Guido Reni, kuris tuo metu taikė jo manierą ir vaizdavosi esąs natūralistas, kas matyti jo *Šv. Petro nukryžiavime* [1605][38] bažnyčioje prie trijų fontanų[39], o vėliau ir Giovanni Francesco da Cento[40]. Dėl tokių pagyrų Caravaggio nevertino nieko kito tik save patį, vadindamas save vieninteliu ištikimu gamtos mėgdžiotoju. Nepaisant viso to, jam trūko daugelio svarbių dalykų, nes jis nepasižymėjo nei išradingumu, nei skoniu, nei sugebėjimu piešti, nei jokiu tapybos išmanymu, o paėmus jam iš akių modelį, jo įgūdžiai ir talentas tapdavo bergždi. Vis dėlto daugelis susižavėję jo maniera mielai jos laikėsi, nes ji leido jiems be jokių kitų įgūdžių kopijuoti tikrovę ir vaizduoti grubius, jokio grožio neturinčius kūnus. Caravaggio šitaip paniekinus meno didybę, kiekvienas pasijuto galįs daryti, ką nori, imta nepaisyti grožio, Antika ir Raffaello visiškai prarado autoritetą. Kadangi naudoti modelius ir tapyti galvas iš natūros buvo patogiau, atsisakyta praeities dailininkams būdingų kompozicijų ir imta tapyti anksčiau nelabai įprastas pusfigūres. Prasidėjo niekingų dalykų mėgdžiojimas, šlykščių ir beformių motyvų paieškos. Kai kurie tai daro nepaprastai aistringai. Jei jiems reikia nutapyti šarvus, pasirenka labiausiai surūdijusius, jei indą, tapo ne sveiką, bet su nuskeltu kakleliu ir sudaužytą. Jų tapoma apranga yra kojinės, kelnės ir didelės kepurės, o vaizduodami žmones visą dėmesį skiria raukšlėms, odos ir kitiems defektams, pirštus tapo persuktus, kūno dalis sudarkytas ligų. Dėl tokio vaizdavimo būdo Caravaggio turėjo nemalonumų, nes jo paveikslai būdavo nukabinami nuo altorių, kaip nutiko Šv. Liudviko bažnyčioje, ką esame jau pasakoję. Toks pats likimas ištiko ir paveikslą *Marijos mirtis* [1604, Paryžius, Luvras] *Santa Maria della Scala* bažnyčioje[41], nukabintą dėl to, kad jame buvo pernelyg tikroviškai pavaizduotas išsipūtęs mirusios moters kūnas. Dar vienas paveikslas su šv. Ona nukabintas nuo vieno iš šoninių Vatikano bazilikos altorių, nes jame pernelyg vulgariai buvo pavaizduota Mergelė su nuogu kūdikiu

38 Kaip Napoleono karo grobis nugabentas į Luvrą; grąžinus į Romą perduotas Vatikano pinakotekai.

39 Trijų fontanų abatija – trapistų vienuolynas ir bažnyčia šv. Pauliaus kankinystės vietoje Romos priemiestyje.

40 Guercino (1591–1666) – Cento miestelyje gimęs italų Baroko tapytojas.

41 Paveikslas buvo skirtas šios Romos bažnyčios Lelmi šeimos koplyčiai.

Jėzumi[42]. Dabar šis paveikslas kabo *Villa Borghese*. Šv. Augustino bažnyčioje į akis krenta purvinos piligrimo kojos, o Neapolyje vienas iš paveiksle *Septyni gailestingumo darbai* pavaizduotų žmonių plačiai išsižiojęs geria vyną iš iškelto butelio taip, kad tas liejasi per burną. *Emauso vakarienėje* šalia mužikiškai atrodančių apaštalų ir Viešpaties, kuris pavaizduotas kaip bebarzdis jaunuolis, stovi šeimininkas su kepuraite ant galvos, o ant stalo padėtas dubuo su vynuogėmis, figomis bei granatais, nors tai ne šių vaisių sezonas. Taigi kaip iš kai kurių žolių gaminami ir puikaus poveikio vaistai, ir pražūtingiausi nuodai, taip ir Caravaggio, viena vertus, davė daug naudos, kita vertus, pridarė nemažiau žalos ir apvertė aukštyn kojom bet kokį dailumą ir gerus tapybos papročius. Ir iš tiesų dailininkams, suklaidintiems natūros mėgdžiojimo, reikėjo ko nors, kas juos grąžintų į teisingą kelią. Bet kaip bėgant nuo vieno kraštutinumo lengvai puolama prie kito, taip tolstant nuo manieros ir pernelyg įsijautus į natūros mėgdžiojimą buvo visai atsisakyta meno, skendint klaidose ir tamsybėse, kol Annibale Carracci apšvietė protus ir grąžino mėgdžiojimui grožį.

Tokia Caravaggio maniera atitiko jo fizionomiją ir išvaizdą: jis buvo tamsaus gymio, tamsiaakis, juodais antakiais ir juodaplaukis, ir tai, aišku, atsispindėjo jo tapyboje. Jo pirmoji tapymo maniera, švelni ir skaidri, buvo geriausia, ištobulinta iki aukščiausio lygio ir rodanti jį esant puikiu Lombardijos tapytoju. Tačiau vėliau, genamas audringo ir arogantiško būdo, jis perėjo prie tamsios tapysenos. Pirmiausia jam teko palikti Milaną ir gimtąsias vietas, vėliau buvo priverstas bėgti iš Romos ir iš Maltos, slapstytis Sicilijoje. Neapolyje jo tykojo pavojai, mirė nelaimingai ant jūros kranto.

Neužmirškime paminėti, kaip Caravaggio elgėsi bei rengėsi. Jis mėgo puoštis tauriais audiniais ir aksomu, tačiau, kartą apsivilkęs drabužį, jo nebenusivilkdavo ir vaikščiodavo su juo tol, kol šis pavirsdavo skuduru. Buvo labai nevalyvas. Daugelį metų valgė pasitiesęs paveikslo drobę, kuri rytą ir vakarą jam atstodavo staltiesę. Visur, kur vertinama tapyba, giriamos jo spalvos. Vienas geriausių jo darbų, kuriame pavaizduotas šv. Sebastijonas ir du tarnai, rišantys rankas jam už nugaros, buvo

42 *Madonna dei palafrenieri* (1606, Roma, Borghese galerija) – buvo skirta Popiežiaus vadeliotojų brolijai priklausiusiam Vatikano Šv. Onos bažnyčios didžiajam altoriui, tačiau užsakovai, pasipiktinę ūgtelėjusio Jėzaus nuogumu, akcentuota Marijos iškirpte bei jos atvaizde atpažįstamu prototipu – žinoma prostitute Lena, paveikslo atsisakė.

išgabentas į Paryžių. Benevento grafas [Juan Pimentel y Herrera], kuris buvo Neapolio vicekaralius, į Ispaniją išvežė *Šv. Andriejaus nukryžiavimą* [1607, Klyvlendo Dailės muziejus], o *Villa Mediana* grafas įsigijo Dovydo pusfigūrę ir jaunuolio su apelsinmedžio žiedu rankoje portretą. Antverpene, dominikonų bažnyčioje, saugomas didelę šlovę jo teptukui atnešęs paveikslas *Madona su rožiniu* [1607, Viena, *Kunsthistorisches Museum*]. Manoma, kad jo ranka nutapyti Jupiteris, Neptūnas ir Plutonas kardinolo del Monte namuose Ludovisi soduose prie *Porta Pinciana* [*Villa Ludovisi*]. Kardinolas, kuris studijavo farmakologiją, šiuo paveikslu papuošė distiliacijos kambarėlį, aplink gaublį pavaizduotiems dievams priskirdamas stichijų simboliką. Sakoma, kad Caravaggio, išgirdęs, jog yra kritikuojamas už kompozicijos ir perspektyvos neišmanymą, išsisuko iš padėties pavaizdavęs figūras iš apačios į viršų, norėdamas įveikti sudėtingiausią rakursą. Tai tiesa, kad šitų dievų kūnų proporcijos neišlaikytos, o patys jie nutapyti skliaute aliejiniais dažais, nes Michele niekada nėra kūręs freskų, kaip ir jo sekėjai, kurie tapydami modelius dėl patogumo dažnai naudoja aliejinius dažus.

Daug buvo tokių, kurie tapydami iš natūros sekė jo maniera ir buvo vadinami natūralistais. Iš jų paminėsime kelis žinomesnius.

Bartolomeo Manfredi iš Mantujos [1582–1622, italų vėlyvojo manierizmo dailininkas] nebuvo paprastas mėgdžiotojas, bet persikūnijo į Caravaggio ir atrodė, kad mato natūrą jo akimis. Naudojo tuos pačius būdus, tapė tamsiai, bet stropiau ir skaidriau. Ir jis dažniausiai iš pusfigūrių dėliojo savo siužetus. Didikų Verospi namuose Romoje yra paveikslas, kuriame pavaizduotas Viešpats, išvejantis iš šventyklos prekiautojus [apie 1615; Liburnas, *Musée des beaux-arts*]. Kai kurie veikėjai nutapyti labai tikroviškai: pavyzdžiui, žmogus, kuris iš baimės netekti monetų pridengia jas ranka. Tuose pačiuose namuose yra ir paveikslas, kuriame pavaizduota tarnaitė, rodanti pirštu šv. Petrą žmogui, atsitraukiančiam nuo žaidimo kauliukais. Kitas pusfigūres Manfredi nutapė Didžiajam Toskanos kunigaikščiui. Mirė Romoje, nepalikęs viešumai nė vieno darbo.

Carlo Saraceni iš Venecijos[43] Romoje prisišliejo prie Caravaggio, bet tapė mažiau sodriomis spalvomis. Geriausi jo darbai yra Šv. Adriano bažnyčioje esantis šv. Raimundas, sakantis pamokslą pagonims [1614, Roma, *S. Maria della Mercede e Sant'Adriano* bažnyčia], ir *Santa Maria dell'Anima* bažnyčioje pavaizduotas vyskupas šv. Benonas su jam įteikiamais žuvyje surastais raktais ir persekiotojų užpultas vyskupas šv. Ambertas su ginkluotu kareiviu, kuris viena ranka stumia šventąjį, o kita siekia ginklo, norėdamas jį nužudyti [1618]. Carlo mėgo į savo kompozicijas įterpti eunuchus ir bebarzdes skustas galvas. Jis mėgdžiojo savo mokytoją ne tik tapyboje, bet ir kituose dalykuose. Kadangi Caravaggio turėjo juodą šunį vardu Valkata [*Barbone*], išdresiruotą rodyti įvairius triukus, tai ir Carlo susirado panašų, pavadino jį Barbone ir vedžiodavosi, kad šis jam bendraujant su žmonėmis rodytų triukus.

Giuseppe Ribera iš Valensijos [Jusepe de Ribera, 1591–1652; ispanų Baroko dailininkas, minimas Italijoje nuo 1611 m.], pramintas Ispaniūkščiu [*Lo Spagnoletto*], sužavėtas Caravaggio genijaus irgi ėmė mėgdžioti natūrą tapydamas pusfigūres. Persikėlęs į Neapolį [1616] ištobulėjo, nutapė daug paveikslų vicekaraliams, kurie juos išsiuntė į Ispaniją [Neapolis tuo metu buvo pavaldus Ispanijos karūnai], labai praturtėjo ir pelnėsi šlovę tame mieste, kuriame su šeima rūmuose gyveno. Šv. Martyno bažnyčioje virš arkų aliejiniais dažais nutapė pranašus, o zakristijos altoriui – paveikslą, vaizduojantį Marijos dangun ėmimą. Jisai niekaip nenorėjo pripažinti dailininku Domenichino ir, naudodamasis savo įtaka vicekaraliui, pridarė anam daug nemalonumų, sakydamas, kad jis nemoka tapyti. Mirus Domenichino, pagaliau gavo nutapyti lobyno koplyčioje [*Reale cappella del tesoro di San Gennaro*] didįjį paveikslą, vaizduojantį iš krosnies išeinančio šv. Januarijaus stebuklą [1646; Neapolis, Šv. Januarijaus katedra]. Jis sukūrė keletą ofortų – šv. Jeronimas, šv. Baltramiejaus kankinystė ir bakchanalijų scena, – iš kurių galima nesunkiai atpažinti jo talentą bei išmonę.

Valentinas, kilęs iš Briè[44], miesto netoli Paryžiaus, atvyko į Romą ir sekė Caravaggio energinga ir spalvinga maniera. Geriau už bet kurį kitą natūralistą išmoko išdėstyti figūras, tapė stropiai, nors ir jis mėgo keistus triukus, garsus ir pokštus. Atsigręžė į siužetinę tapybą ir Urbono VIII pontifikato metais gavo užsakymą Vatikano bazilikai nutapyti nedidelį paveikslą, vaizduojantį šv. Proceso ir šv. Martinijono kankinystę [Vatikano pinakoteka]. Sukūrė ir kitų puikių darbų.

43 Carlo Saraceni (1579–1620) – Romoje minimas nuo 1598 m.; 1620 m. vėl grįžo į Veneciją.

44 Valentin de Boulogne, 1591/1594–1631; italų kilmės prancūzų tapytojas, Romoje minimas nuo 1613 m.

Gherandas Honthorstas, gimęs Utrechte[45], atvyko į Romą, kai Caravaggio maniera klestėjo. Pakerėtas tamsių atspalvių ėmė tapyti nakties vaizdus laužo šviesoje. *Santa Maria della Scala* bažnyčioje galima išvysti Gerardo paveikslą, vaizduojantį šv. Jono kankinystę. Krikštytojas klūpo sunertomis rankomis laukdamas budelio kirčio, o šis užsimoja kalaviju nukirsti jam galvą. Visas figūras nuostabiai nutvieskia naktinė šviesa. Sena moteris, norėdama pašviesti pirmyn, ištiestoje rankoje laiko deglą, kuris apšviečia raudonu apsiaustu vilkinčio šventojo apnuoginta krūtine petį. Virpanti šviesa raudonai nudažo raukšlėtą senosios moters veidą. Šalia pavaizduota Erodiados dukra lengvu sujuostu šokių apdaru, o greta padėtas plokščias dubuo.

KOMENTARAS

Tai, kad Caravaggio (1571–1609) biografija buvo pradėta rašyti jam dar esant gyvam ir rašė ją ne vien dailininko amžininkai italai (Giovanni Baglione, Giovan Pietro Bellori, Giulio Mancini), bet ir užsieniečiai (Karelas van Manderis, Joachimas von Sandrartas), patvirtina tapytojo šlovę bei įtaką. Baglione (1566–1643) ir Mancini (1558–1630) bendravo su Caravaggio Romoje, pažinojo jį asmeniškai; Bellori (1613–1696) buvo gerokai jaunesnis, gimęs jau po Caravaggio mirties. Jis ne tik pristato svarbiausius Caravaggio gyvenimo faktus, nuosekliai nušviečia jo kūrybos raidą, bet ir perduoda dar dailininkui esant gyvam pradėjusią formuotis, o po mirties įsitvirtinusią jo gyvenimo interpretavimo tradiciją, suteikusią pagrindą ateities kartų vaizduotę maitinusiai ir tebemaitinančiai legendai. Taigi Bellori prisidėjo įtvirtinant sudramatintą Caravaggio biografijos versiją, kuri buvo įkūnyta ir grožinės literatūros kūriniuose, ir kino filmuose, tačiau kartu, žinoma, suteikė žinių ir dailininko kūrybos akademinėms studijoms.

Vertinant Bellori tekstą, visų pirma svarbu prisiminti jo paties estetines pažiūras, kurias Romos eruditų ir dailininkų aplinkoje formavo akademizmo bei klasicizmo išpažinėjai, tarp jų – Annibale ir Agostino Carracci, taip pat Poussinas, kuriuo Bellori ypač žavėjosi. Bellori susidomėjimą Antika ir platonizmu atitiko Romos senienų komisaro pareigos, kurias jis ėjo nuo 1670 m. – visą popiežiaus Klemenso X

45 Gherrit van Honthorst, 1592–1656; olandų tapytojas, dirbęs Romoje maždaug tarp 1610 ir 1620 m.; dėl tamsių spalvų pomėgio pramintas Gherardo delle Notti – Naktų Gerardu.

pontifikato laikotarpį. Tai buvo intensyviausios Bellori veiklos metai, paženklinti ir dailininkų žodyno *Šiuolaikinių tapytojų, skulptorių ir architektų gyvenimai* (*Le Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*) pasirodymo 1672 metais. Veikalas buvo dedikuotas įtakingajam karaliaus Liudviko XIV ministrui Jeanui Baptiste'ui Colbert'ui (1619–1683). Bellori *Gyvenimai* pratęsia estetinę doktriną, kurią tarp 1607 ir 1615 m. fragmentiškai išlikusiame veikale *Grožio idėja* (*Idea della bellezza*) plėtojo Giovanni Battista Agucchi (1570–1632). Analogiją dar labiau sustiprina skyrius „Idea", kurį prieš pat išleisdamas *Gyvenimus* spėjo įterpti Bellori. Šioje teksto dalyje jis pristatė savąjį tapybos idealą, teorinius teiginius iliustruodamas vaizdžiais pavyzdžiais: Trojos karas, pasak Bellori, kilo ne dėl gražiosios Elenos, bet dėl jos atvaizdo, kas patvirtintų meno viršenybę gamtos atžvilgiu.

Savo *Gyvenimus* Bellori pradėjo maždaug nuo tų dailininkų (Federico Baroci ir jo amžininkai), ties kuriais sustojo Vasari. Caravaggio biografija buvo tarp pirmųjų. Manoma, kad Bellori parašė ją apie 1645 m., reaguodamas į Baglione veikalo pasirodymą 1642 metais.

Gyvenimų kompoziciją sudaro trys dalys, kurių kiekvienoje yra po keturias biografijas. Skyrių emblemos – Annibale Carracci (1560–1609), Caravaggio ir Domenichino (1581–1641), kuriems atitinkamai priskirta „svita". Caravagio „lydi" Rubensas (1577–1640), Antoonas van Dyckas (1599–1641) ir François Duquesnoy (1597–1643) – t. y. trys užsieniečiai, „šiauriečiai", kaip atrodė žvelgiant iš Italijos. Taip Caravaggio tarsi eliminuojamas iš itališkosios tapybos tradicijos. Keturių skirtingų, jokiais tiesioginiais saitais nesusijusių autorių kūrybą Bellori pateikia kaip XVII a. natūralizmo pasireiškimą, atitinkamai iškeldamas Carracci ir Domenichino bei jų aplinkos dailininkų kūrybos vertę. Siekis šlovinti klasikos idealus ir juos įkūnijantį amžininkų meną skatino Bellori marginalizuoti Caravaggio palikimą[46]. Skaitant Bellori tekstą stebina, kaip atkakliai autorius stengiasi nepastebėti Caravaggio susidomėjimo Antikos paveldu. Akivaizdu, kad Bellori akimis Caravaggio ne taip jį suprato, domėjosi ne tais jo pavyzdžiais, kuriais, Bellori manymu, būtų verta domėtis, buvo per daug žemiškas ir neįstengė pakilti iki „idėjos". Bellori neslepia, kad ir pats, kaip

46 Plačiau: W. Breaseale, „Un gran soggetto ma non ideale": Caravaggio and Bellori's legacy, *kunsttexte.de*, 2001, nr. 1, p. 1–12.

kai kurie Caravaggio amžininkai, laiko jo meną primityviu ir vulgariu, pernelyg ištikimai sekančiu natūra, nors vis dėlto tekstas išduoda ir tam tikrą susižavėjimą gaivalingu Caravaggio talentu. Toks santykis buvo artimas XVIII ir XIX a. Bellori skaitytojams, kurių pažiūros ir meninis skonis irgi nebuvo palankūs Caravaggio. Vis dėlto šis dailininkas niekada nebuvo pamirštas, o XX a. sulaukė išskirtinio dėmesio bangos. Susidomėjimas Caravaggio sukėlė ir susidomėjimą jo biografų tekstais, tad Bellori *Gyvenimai* iš naujo tapo ir dailės profesionalų, ir mėgėjų diskusijų objektu; iš naujo analizuojama ir šio dailės istorijos šaltinio įtaka Caravaggio vertinimui bei jo paveldo tyrimams.

GIEDRĖ JANKEVIČIŪTĖ

Pranciškus Ignacas Hofer

> **Tekstas iš:** Pranciškus Ignacas Hofer, *Lietuvos dailininkų žodynas*, t. 1: XVI–XVIII a., sudaryt. Aistė Paliušytė, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2005, p. 131 (komentarus parengė Aistė Paliušytė)

HOFER Pranciškus Ignacas (HOFERT, HOFFER, HOFFERT, HOWER, HOWERT, HOFERIS, Franciscus, Franciszek, Ignatius), HÒFERIS Pranciškus Ignacas, m. 1761 08 03 Vilniuje (Minske?). Architektas, skulptorius (*statuarius)*. Kilęs iš Bavarijos. Prieš 1750 atvyko į Vilnių, ne vėliau kaip 1758 tapo Vilniaus m.[iesto] piliečiu. 1751–59 minimas Vilniaus jėzuitų Šv. Ignaco bažnyčios krikšto ir santuokos metrikų knygose: 1751–57 Vilniaus Šv. Ignaco bažnyčioje su žmona Elzbieta krikštijo savo vaikus Pranciškų Ksaverą, Simoną Tadą ir Edigną Prancišką. H.[oferis] dalyvavo krikštynose ir santuokose kartu su architektais Jonu Kristupu Glaubicu, Abraomu Würcneriu, tapytojais Juozapu Ignacu Hoffstaeteriu, Ignacu Ernestu de Eggenfelderiu, auksakaliu Jonu Godfridu Schöenbergu.

~1752 Vilniaus Rožinio Švč. M. Marijos brolijos buvo pakviestas kaip architektas įrengti dominikonų Šv. Dvasios bažnyčioje Rožinio ir Jėzaus Vardo altorius. 1753 01 14 Vilniaus dominikonų kapitula nusprendė pakviesti H.[oferį] sukurti ir Šv. Dvasios bažnyčios d.[idįjį] altorių. 1756 03 27 Vilniuje įsipareigojo remontuoti Pažaislio kamaldulių Švč. M. Marijos Apsilankymo bažnyčios kupolą ir du bokštus už 50 raudonųjų auksinų. 1753–60 minimas tarp drožėjų, atsisakiusių mokėti mokesčius Vilniaus magistratui. Marianas Morelowskis priskyrė H.[oferiui] Vilniaus Šv. Jurgio bažnyčios rekonstrukcijos autorystę (po 1755).

LVIA, f. 458, apr. 1, b. 197, l. 10; b. 204, l. 22; b. 209, l. 11; b. 221, l. 9; b. 225, l. 6; f. 604, apr. 10, b. 2, l. 6; f. 605, apr. 2, b. 2452, l. 184; f. 1008, apr. 1, b. 65, l. 3v; f. 1135, apr. 4, b. 478, l. 38, 39v, 40v, 41v, 42, 43v; b. 483, l. 15, 16v, 17v, 19v. – VUB RS, f. 4, A–394, l. 30–31v, 44.

Łoza, 1954. – SAP, t. 3, 1979 (papild. bibliogr.).

S. Meškauskas, *Pažaislis*, V., 1983, p. 9–10. – Adomonis–Čerbulėnas, 1987. – Drėma, 1997. – Balaišytė, 1999, p. 16. – Jamski, 2004, p. 128. – Balaišytė, 2004, p. 2. – Kaladžinskaitė, 2004, p. 12.

A.[istė] P.[aliušytė], A.[uksė] K.[aladžinskaitė], L.[ina] B.[alaišytė]

KOMENTARAS

Ši *Lietuvos dailininkų žodyno* pirmame tome (Vilnius, 2005) publikuota Pranciškaus Ignaco Hoferio biograma – tipiškas žodyninis LDK regiono dailininko pristatymas. Biograma parašyta lakoniškai, remiantis chronologine gyvenimo ir kūrybos faktų seka, abu biogramos dėmenys – gyvenimas ir kūryba – pateikiami paraleliai.

Hoferio gyvenimas ir kūryba atskirai nebuvo tyrinėti, nors kai kurie dailininko duomenys įtraukti į ankstesnius žodynus, pavyzdžiui *Lenkijos dailininkų žodyną*[47] ar apžvalgines dailės istorijos studijas[48]. Hoferis minėtas architektūros paminklams skirtose monografijose, LDK dailei skirtose probleminėse publikacijose[49]. *Lietuvos dailininkų žodyne* pateikta biograma apibendrina jau skelbtus ir paviešina naujus Hoferio gyvenimo ir kūrybos duomenis, tapdama pagrindine referentine nuoroda rašant apie šį menininką.

Lietuvos dailininkų žodyno biogramoje Hoferio tapatybė konstruojama remiantis autentiškų pirminių istorinių šaltinių duomenimis. Apie Pranciškų Hoferį, kaip ir daugelį kitų LDK dailininkų, išliko tik pavieniai faktai. Užuominos apie dailininko gyvenimą ir kūrybą rastos nespecifiniuose, nedailės šaltiniuose: bažnyčių metrikose, miesto aktų knygose, magistrato mokesčių sąrašuose, bažnyčių išlaidų sąrašuose. Išlikusi su Hoferiu sudaryta sutartis, skirta Pažaislio kamaldulių Švč. Mergelės Marijos Apsilankymo bažnyčios kupolo ir bokštų remonto darbams.

47 *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 3, sudaryt. J. Maurin-Białostocka ir kt., Warszawa: Ossolineum, 1979.

48 T. Adomonis, K. Čerbulėnas, *Lietuvos TSR dailės ir architektūros istorija*, Vilnius: Mokslas, 1987.

49 V. Drėma, *Vilniaus Šv. Jono bažnyčia*, Vilnius: R. Paknio leidykla, 1997; L. Balaišytė, Drožėjai XVIII a. Vilniaus bendruomenėje, *Menotyra*, 1999, nr. 4, p. 14–18; L. Balaišytė, Dailininko statuso problema LDK, *Menotyra*, 2004, Nr. 2, p. 1–6; a. Kaladžinskaitė, Svetimšaliai dailininkai XVIII a. Vilniuje, *Menotyra*, 2004, nr. 2, p. 7–13.

Gana skurdūs duomenys dailininko kūrybinės tapatybės nustatymui. Išlikę Hoferio kūriniai – vėlyvojo Baroko Šv. Dvasios bažnyčios altoriai – artimi Vidurio Europos vėlyvojo Baroko altorių kompozicijoms.

Nors dailininko biografijos duomenys fragmentiški, bet grindžia platesnius kultūrologinio ir sociologinio pobūdžio svarstymus. Hoferio, kilusio iš Bavarijos, apsigyvenimas Vilniuje – tai vienas XVIII a. Europai būdingų dailininkų migracijos atvejų. Ieškodami naujų užsakymų dailininkai traukė į Rytus. Vilnius imigrantams buvo gana patrauklus. XVIII a. kartojantis gaisrams atstatinėtos bažnyčios ir rūmai, miesto demografinė plėtra taip pat skatino ir naujų objektų užsakymus.

Hoferio figūravimas parapinės bažnyčios metrikų knygoje liudija jo sąsajas su Vilniaus dailininkų bendruomene, architektu Jonu Kristupu Glaubicu, kitų specialybių dailininkais ir amatininkais. Šie ryšiai gali padėti rekonstruoti Vilniaus vėlyvojo Baroko meistrų dirbtuvių ryšius, ieškoti tarpusavio meninių įtakų vietinės dailininkų bendruomenės ribose.

Hoferio biograma suponuoja ir dailės socialinio užsakymo, institucinių santykių, socialinės padėties svarstymus. Hoferis turėjo namus Vilniuje ir tai patvirtina, jog jis buvo gana pasiturintis. Biogramoje minimus įtemptus santykius su Vilniaus magistratu galima interpretuoti kaip vietinių skulptorių ir drožėjų savimonės, išskirtinumo iš amatininkų, ženklą (jis sutampa su kitais šių procesų liudijimais). Svarbių projektų užsakymai (Pažaislio bažnyčia, Šv. Dvasios bažnyčios altoriai) byloja gana aukštą dailininko vertinimą ir elitinę padėtį XVIII a. Vilniaus dailininkų bendruomenėje.

Hoferio biografijos faktų nepakanka išsamiam dailininko kūrybos vertinimui. Vis dėlto net pavienės žinios apie Hoferio gyvenimą ir kūrybą gali būti reikšmingos nagrinėjant LDK dailininko socialinę padėtį, dailės užsakymų istoriją, dailininkų dirbtuvių praktikas, stilistinių įtakų problemas, vaizdų migracijos ir sklaidos prielaidas. Todėl Hoferio biogramą galima traktuoti kaip reikšmingą LDK Baroko dailės istorijos šaltinį.

AISTĖ PALIUŠYTĖ

INTERVIU

Pokalbis su dailininku yra vienas seniausių ir svarbiausių dailės šaltinių. Be abejo, jo naudojimas ir reikšmė laikui bėgant kito. Paties dailininko pateikta informacija apie savo gyvenimą ir kūrybą, kaip pagalbinė medžiaga kritiniams tekstams apie dailę, pradėta naudoti jau XV–XVI a. Italijoje: Giorgio Vasari, savajame dailininkų gyvenimų aprašyme suregistravęs beveik 200 dailininkų biografijas, rėmėsi ne tik rašytiniais šaltiniais bei natūros stebėjimu, bet ir pačių dailininkų pasakojimais, ar tai būtų užrašytos mintys[1], ar gyvi pokalbiai su amžininkais. Pašnekesius su dailininkais Vasari atkurdavo iš atminties ir pritaikydavo kaip vaizdingą literatūrinę priemonę[2]. Dailininko žodžiais jis visiškai pasitikėjo ir pateikdavo juos kaip patikimą liudijimą apie pastarojo gyvenimą bei kūrybą. Toks požiūris į interviu liudija apie pastarojo sąsajas su egotekstų kategorijai priskiriamais autobiografija ir prisiminimais.

Interviu kaip specifinis užrašyto pokalbio su respondentu žanras formavosi XIX a. plėtojantis žurnalistikai. Periodinių leidinių naujienų skiltyje interviu su politikais įsitvirtino XIX a. pabaigoje, o pokalbiai su dailininkais labiau paplito kiek vėliau – XX a. pirmos pusės spaudoje. Modernistinė dailėtyra dailininkų pasisakymus laikė itin vertingu, o kartais ir svarbiausiu liudijimu, leidžiančiu nustatyti autoriaus intencijas kaip pagrindinį meno kūrinio reikšmės šaltinį. XX a. pirmoje pusėje naujausių dailės krypčių pristatymas dažnai buvo paremtas dailininkų mintimis,

1 Pvz., pirmąja dailininko autobiografija laikomi nebaigti Lorenzo Ghiberti memuarai *I Commentarii*, rašyti apie 1447 m.

2 Štai kaip Vasari apibendrino literatūrišką, bet stipriai mistifikuotą Michelangelo gimimo istorijos aprašymą: „Vėliau, kalbėdamasis su Vasari, Michelangelo vienąsyk pajuokavo: „Giorgio, kas yra gera mano talente, aš gavau iš mūsų gimtojo Areco švelnaus klimato, o iš savo žindyvės pieno – kaltą ir kūjį, kuriais kalu savo statulas" (Giorgio Vasari, *Žymiausių tapytojų, skulptorių ir architektų gyvenimai*, Vilnius: Vaga, 2000, p. 243).

paimtomis iš manifestų, *credo*, laiškų, pasisakymų, taip pat interviu[3]. Pokalbiai su dailininkais kaip reikšmingi šaltiniai buvo įtraukti į modernaus meno dokumentų rinkinius, pradėtus leisti po II pasaulinio karo. Klasikiniuose šio žanro veikaluose, pavyzdžiui, *Theories of Modern Art* (sudaryt. Herschel B. Chipp, 1968) interviu su dailininkais suvokiami ne kaip atskiras tyrimo objektas, o kaip validus šaltinis nustatant meno kūrinio reikšmes[4].

Interviu su dailininkais kaip savarankiškas dailėtyros ir meninis žanras ypač išpopuliarėjo XX a. antroje pusėje. Pokalbiai su šio laikotarpio menininkais šiandien sudaro stambią ir vis labiau vertinamą šaltinių grupę, prieinamą ir kaip transkribuotų tekstų rinkiniai[5], ir kaip garso įrašų archyvai[6]. Interviu žanro populiarumą lėmė keletas priežasčių. Pirma, aktyviai reikšti savo mintis dailininkus skatino XX a. septintame dešimtmetyje išryškėję paradigminiai dailės pokyčiai – perėjimas nuo neva savaime iškalbingų vaizdų kūrimo prie naujų išraiškos priemonių (teksto, kūno, aplinkos), reikalaujančių ir kitokio meno kūrinio suvokimo. Antra, XX a. aštuntame–devintame dešimtmečiuose ypač paplitus menininkų redaguotiems ir leistiems periodiniams leidiniams, interviu tapo mėgstamu meniniu žanru, pasižyminčiu didesniu spontaniškumu ir kūrybiškumu nei iš anksto apgalvoti teoriniai tekstai[7]. Trečia, interviu naudojimas dailės srityje sutapo su sakytinės

3 Pvz., Guillaume'o Jeanneau knyga *L'Art Cubiste* (Paris: Moreau, 1929) rėmėsi periodiniame leidinyje *Bulletin de la Vie Artistique* publikuotais dailininkų klausimyno apie kubizmą atsakymais.

4 Žr. General Introduction, *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*, sudaryt. H. B. Chipp, University of California Press, 1968, p. 9.

5 Iš naujausių publikacijų, paremtų interviu su dailininkais, minėtinos: A. Alberno, P. Norvell, *Recording Conceptual Art*, University of California Press, 2001; K. Mey, *Sculpsit: Contemporary Artists on Sculpture and Beyond*, Manchester University Press, 2001; S. Nairne, *Art Now: Interviews with Modern Artists*, Continuum, 2002; J. O. Richards, *Inside the Studio*, ICI, 2004. Lietuvoje viena ankstyviausių tokio pobūdžio knygų – Alfonso Andriuškevičiaus sudaryta rinktinė *72 lietuvių dailininkai – apie dailę* (1998), kurioje publikuoti laisvos formos menininkų atsakymai į dailėtyrininko pateiktą klausimyną, nors interviu su dailininkais žanras buvo plačiai eksploatuojamas ir sovietų spaudoje.

6 Pastaraisiais metais garso įrašų archyvų vis daugėja. Tarp stambiausių projektų išsiskiria nuo 1954 m. prie Smitsono instituto JAV kaupiamas *Archives of American Art* ir nuo 1990 m. Britų bibliotekos kartu su Tate galerija vykdomas projektas *Artists' Lives*, kurio tikslas kaupti dokumentus apie D. Britanijos dailininkų gyvenimą.

7 Tarp daugybės to laikotarpio menininkų leistų leidinių verta išskirti keletą. 1969 m.

istorijos (*oral history*) metodo įsitvirtinimu istorijos, sociologijos ir kituose moksluose[8], kurį lydėjo ir garso įrašymo technikos (diktofonų, vėliau – skaitmeninės įrangos) paplitimas.

Interviu su dailininku šiuolaikinė dailėtyra traktuoja kitaip nei tradicinė dailės istorija, pokalbio su dailininku metu gautą informaciją laikanti itin svarbiu ir patikimu meno kūrinių reikšmės šaltiniu. Sakytinės istorijos kontekste interviu yra suvokiamas kaip subjektyvus ir personalizuotas šaltinis, priklausantis ne tik nuo respondento asmeninių savybių, bet ir nuo žmogiškosios atminties ypatumų, taip pat pokalbio, kaip socialinio susidūrimo, aplinkybių. Todėl interviu yra naudojamas ne vien dailininko gyvenimo faktografijos ar kūrybinių intencijų atkūrimui. Dailės tyrimuose interviu gali būti pasitelktas kaip papildomas šaltinis, pavyzdžiui, norint nustatyti kituose šaltiniuose neaptinkamą faktą, tačiau tokiu atveju duomenis būtina tikrinti. Pokalbio su dailininku metu sužinota informacija taip pat nėra tiesiogiai taikoma interpretuojant meno kūrinį, veikiau dailininko išsakytos mintys laikomos kūrybos dalimi, kuri gali būti analizuojama taip pat, kaip ir meno kūriniai[9]. Pavyzdžiui, taikant psichoanalizės metodą dailininko žodiniuose pasakojimuose, kaip ir meno kūriniuose, galima ieškoti latentinio turinio, padedančio nustatyti psichobiografines reikšmes. Žvelgiant iš socialinės dailėtyros perspektyvos, dailininko pasisakymų ideologinis turinys gali atskleisti tam tikram istoriniam periodui ir tam tikrai socialinei klasei būdingas idėjas bei vertybes.

Interviu, kaip sakytinės istorijos žanrui, būdingas subjektyvumas šiandieniniame moksle laikomas ne trūkumu, o privalumu. Viena vertus, interviu tyrinėtojui suteikia autentiškos, asmenine respondento patirtimi paremtos informacijos, kurios negali suteikti kiti šaltiniai. Pokalbyje išryškėję faktografiniai netikslumai ar iškraipymai taip pat gali būti traktuojami kaip reikšminga informacija, leidžianti ieškoti priežasčių, kurios nulemia atminties trikdžius[10]. Kita vertus, individualūs žodiniai liudijimai interpretuotini ir kolektyvinės atminties bei mentaliteto požiūriu kaip galintys atskleisti visuomenės grupės (pvz., dailininkų rato) įsitikinimų ar jai būdingo gyvenimo būdo (pvz., bohemos) ypatumus, kuriuos atspindi ne visi tradiciniai šaltiniai. Ne mažiau svarbus aspektas, susijęs su subjektyvumu, į kurį reikia atkreipti dėmesį analizuojant interviu, – tai pokalbio visuma: susitikimo aplinka, respondento santykis su klausiančiuoju, platesnis istorinis kontekstas ir socialinės aplinkybės, kuriomis individas dalijasi savo išgyvenimais ir prisiminimais[11]. Šie komponentai sukuria dialogo erdvę, kuri neišvengiamai lemia ir interviu turinį.

Dailėtyroje interviu su dailininkais, kuratoriais, kritikais ir kitais dailės lauko dalyviais gali būti naudojamas ir kaip vienas šaltinių, pasitelkiamų daugiausia tyrinėjant XX a. dailę, ir kaip sakytinės istorijos žanras, kuris remiasi žodinių liudijimų apie praeitį rinkimu, užrašymu ir interpretacija. Pastarasis metodas ypač tinka analizuojant sovietinio laikotarpio dailės gyvenimą, apie kurį informacijos gali suteikti dar gyvenantys liudytojai.

LINARA DOVYDAITYTĖ

popmenininkas Andy Warholas pradėjo leisti iki šiol einantį žurnalą *Interview*, kuriame publikavo neredaguotus pokalbius su meno, muzikos ir mados pasaulio įžymybėmis, pokalbio žanrą panaudodamas meno ribų išplėtimui. 2005 m. Šiuolaikinio meno centras Vilniuje, vedamas panašių intencijų, tik jau kitame kultūriniame kontekste, pradėjo leisti bendravardį žurnalą *ŠMC interviu*. Kitas garsus leidinys – 1970–1976 m. Niujorke leistas žurnalas *Avalanche* – įtvirtino interviu ir kaip meninį žanrą, ir kaip diskursyvų, o ne dokumentinį meno kūrinio pristatymo būdą.

8 Plačiau apie sakytinės istorijos metodą ir jo populiarumą lėmusias priežastis žr. A. Thomson, Four Paradigm Transformations in Oral History, *The Oral History Review*, 2006, t. 34, d. 1, p. 49–70. Lietuvoje svarbiausiomis sakytinės istorijos metodu parašytomis knygomis laikytinos: *Prijaukintos kasdienybės, 1945–1970 metai: biografiniai Lietuvos moterų interviu*, sudaryt. D. Marcinkevičienė, Vilnius: VU leidykla, 2007 ir *Visa istorija yra gyvenimas: 12 sakytinės istorijos epizodų. Edvardą Gudavičių kalbina Aurimas Švedas*, Vilnius: Aidai, 2008.

9 Būtent tokio požiūrio laikosi vieno stambiausių šiuolaikinės dailės dokumentų rinkinio *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings* (University of California Press, 1996) sudarytojai Kristine Stiles ir Peter Selz, iš naujo įtvirtindami interviu bei kitų su asmeniniais dailininko liudijimais susijusių dokumentų reikšmingumą dailės tyrimams po XX a. 8–9 deš. dailėtyroje vyravusios „autoriaus mirties“ idėjos. Keletą dešimtmečių Vakarų dailėtyros mokslas, patyręs kritinių teorijų poveikį, dailininkų liudijimus tiesiog ignoravo, labiau pasikliaudamas teorine interpretacija. Šis leidinys, kaip ir 1992 m. Blackwell Publishers pradėtas leisti keliatomis dokumentų rinkinys *Art in Theory*, liudijo, kad situacija XX a. pab. ėmė keistis, tačiau į „atgaivintą“ dailininko balsą imta žiūrėti ne kaip į faktinį liudijimą apie kūrybą, o kaip į kūrybos dalį.

10 Plačiau apie tai *Prijaukintos kasdienybės...*, p. 16–17.

11 Į šiuos aspektus būtina atkreipti dėmesį skaitant, pavyzdžiui, Tomo Sakalausko biografines apybraižas apie įvairius XX a. Lietuvos menininkus. Nors jos dažnai paremtos pokalbiais su dailininkais, tekstuose ne mažiau ryškūs paties autoriaus apmąstymai ir asociacijos.

Josepho Beuyso, Jannis'o Kounellis'o, Anselmo Kieferio ir Enzo Cucchi pokalbis su Jeanu Christophe'u Ammannu

> **Versta iš:** *Ein Gespräch: Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer, Enzo Cucchi*, sudaryt. Jacqueline Burckhardt, Zürich: Parkett-Verlag, 1986; 2-as leidimas 1994, p. 90–111 (iš vokiečių k. vertė ir komentarus parengė Erika Grigoravičienė)

Bazelis, 1985 m. spalio 28 d.
Pirmadienio priešpietė

[...]

KOUNELLIS: Pradėjome nuo to, kad iš tikrųjų jau nebeįmanoma sukurti paveikslo.

BEUYS: A, tai visas pokalbis paremtas tuo, kad dabar esą neįmanoma padaryti paveikslo?

KOUNELLIS: Taip, ir todėl iškėlėme buržuazijos klausimą. Nes tradicinės priemonės, t. y. paveikslas, kuris šimtmečius reprezentavo tam tikrą vertybių sintezę, šiandien jau nebekuriamas tradiciniu būdu. Taip pat galima pasakyti, kodėl taip yra. Žinoma, paveikslų nekūrimas neturi ateities.

BEUYS: Gerai, dar suprasčiau, jei būtų pasakyta, kad *quadro* [it. paveikslas] esąs kažkas ypatinga, ne šiaip paveikslas, bet vidinis vaizdas. Bet Jannis'as turi galvoje ne tai, ką žmogus impulsyviai daro gatvėje, jis kalba apie tradicinį aparatą iš drobės, porėmių ir panašių niekų.

KOUNELLIS: Ne, kalbu apie vaizdą be rėmų, bet su sinteze ir moralinėmis vertybėmis. Paveikslą ta prasme, koks jis buvo kadaise. Tai ne vidinis vaizdas, kuris yra čia ir reprezentuoja vertybes, bet vidinis vaizdas, o taip visai kita istorija. Čia visas reikalas susijęs būtent su ideologija, nes vaizdavimas – ideologinis dalykas.

AMMANN: Jannis'as veikiausiai mano, kad esą negalima remtis standartiniu paveikslu, nes paveikslas implikuoja sintezę, vertybių sampratas, kurių nebeliko. Taigi, tapyti paveikslą būtų anachronizmas, nors šio žodžio Jannis'as nevartojo. Taigi, dailininkas simuliuoja kažką, kas jau nebeegzistuoja, pasitelkęs paveikslą jis atranda kažką panašaus į įsivaizduojamą ryšių lauką. Ir todėl prakalbome apie nušalintą buržuaziją, nes šiai klasei paveikslas dar buvo galimybė. Nušalintos buržuazijos mirtis lėmė šio ryšių lauko netektį, ir todėl daugiau nebegalima kurti paveikslų. Nes paveikslas susijęs su ideologiniais įsivaizdavimais, nutaikytas į referencijas, kurių iš tikrųjų nebėra.

BEUYS: Sutikčiau tik su sąlyga, kad tai diskutuotina, jei jau diskutuojame apie dailę. Tačiau ką be paveikslų dar būtų galima daryti? Juk galima labai daug ką pavaizduoti ir išryškinti. Jei nupiešč iau čia ką nors ant stalo ar sienos, tai nebūtų *quadro* ar ikona, tačiau pavaizduoti galime viską, ką tik norime, tam aš turiu visišką laisvę.

KOUNELLIS: Aš – už sienų tapybą. Turime erdvės ideologiją, todėl esu už sienų tapybą.

AMMANN: Jannis'as visiškai su Tavimi sutinka, Josephai, sakydamas, kad buržuazijos klasės nebėra, bet, kita vertus, jis esąs už erdvės ideologiją, taigi už veiksmų laisvę.

BEUYS: Teisingai. Tačiau dabar susidūrėme su įdomiu reiškiniu: štai Jannis'as kaip tik sukūrė paveikslą (Beuysas rodo į Jannis'są, kuris ant užrašų popierėlio nupaišė moters aktą). Tai juk įrodo, kad jis dar gali sukurti paveikslą. Antra, jei jis turi erdvės idėją – tyčia sakau idėją, o ne ideologiją, – tai juk įdomus fenomenas, kad žmonės šiandien lanko parodas ir spokso į paveikslus, tačiau salėje gali stovėti puikiausios skulptūros, ir jie jų visai nematys.

KIEFER: Jie ne spokso į paveikslus, o juos ryja.

KOUNELLIS: Taip yra dėl siaubingo lankytojų, kurie visiškai sugadinti masinių medijų propagandos, neišsiauklėjimo. To priežastis – lygio nuosmukis. Todėl ir kalbėjome apie buržuaziją. Ką šiandien vietoj jos turime? Nebūtą klasę, masę, kuri nebėra vertybių saugotoja, kuri neparodė jokio padorumo. Ji sudaryta vien iš vartotojų. Todėl ir išgyvename šį svaiginamą nuosmukį.

KIEFER: Nebėra erdvės, kurioje kažkas darytų įspūdį. Viskas susipynę ir be jokios tvarkos.

BEUYS: Priešpriešą pirmiausia sukūrė masinės medijos. Čia televizijos ekranas ar laikraštis, o ten – žiūrovas. Atsiranda nevientisas subjekto–objekto ryšys, griaunantis žmogaus sugebėjimus. Tai vadinamųjų *visual arts* ideologija, kaip juos vadina amerikiečiai, tačiau vizualiųjų menų visai nėra, nes meno kūrinio suvokimui reikalingos visos juslės, mažiausiai dvylika, jei ne dvidešimt penkios.

KOUNELLIS: Todėl ir kalbu apie ideologiją minėdamas Masaccio. Nes jis yra ne natūralistinis, o ideologiškas. Jis turi moralines perspektyvas.

AMMANN: Skundas dėl išnykusios buržuazijos pagrįstas tuo, kad ši klasė buvo pakeista kažkuo nelygiaverčiu – vien tik nesustruktūrinta masinių medijų, kurios trina ribas, sritimi.

BEUYS: Tačiau derėtų pasakyti, kad bent jau buvo mėginta pakeisti buržuaziją proletariatu. Bet kadangi šis perėjimas vykdytas pasitelkus ne tikrą idėjų kompleksą, bet tik tam tikrą ideologiją, visas reikalas žlugo.

KOUNELLIS: Didžiausia Italijos kairiųjų klaida buvo ta, kad jie tautą suprato kaip masę. O popiežius Pijus XII vienoje enciklikoje kaip tik apibūdino tautą kaip tautą. Ir jis teisus, o ne kairieji.

BEUYS: Aš taip pat skiriu masę nuo tautos.

KOUNELLIS: Taip, ir kairieji būtų turėję ateitį, bet jos neteko.

BEUYS: Kairieji išvis neturi ateities. Nes kairieji priklauso buržuazijai, o ši išsekusi. Kairiųjų tikslas nebuvo atsidurti ten, kur šiandien esame. Tikslas buvo susisiekti su proletariatu. Už to slypi abstrakti žmonijos idėja, ne nacijos ir ne individualios būtybės idėja, bet žmonijos idėja. Ir žmonijos sąvoka man yra kiečiausia ir aktualiausia sąvoka.

KOUNELLIS: Taip, tai kairiųjų tikėjimas proletariatu, kuris nesuprantamas kaip masė.

KIEFER: O kur tas proletariatas? Matau jo ne daugiau nei buržuazijos.

BEUYS: Aš sakiau, kad buvo mėginta sukurti naują klasę.

KOUNELLIS: Pradžioje tai buvo ir didelis moralinis projektas.

BEUYS: Proletariato sąvoka vis dar aktuali, nors ir kitaip suprantama.

KOUNELLIS: Taip, liaudies kultūrai pavadinti. Po karo įvyko masinių medijų invazija, ir tai amerikiečių išmislas, nes jie neturi tautos vienybės.

BEUYS: Nesu tikras, kad amerikiečiams nesvarbi tautos sąvoka ar kad jie, kaip sakoma, esą sugužėjusi tauta, su *melting pot* idėja, ir ten, kur susiduria skirtingų tautų svetimos rasės, negali būti vienybės. Netikiu, kad Amerikoje nėra tautos idėjos. Šiaip ar taip, ši idėja išreikšta didingu pavidalu.

KOUNELLIS: Ir vis dėlto aišku, kad masinių medijų koncepcija atėjo iš Amerikos.

BEUYS: Iš Amerikos ateina sutelkta galia ir nuolat augantis masinių medijų naudojimas. Tačiau masinės medijos atsirado iš informacijos technologijų, kurias ėmė naudoti taikomieji mokslai. Jau praeito amžiaus pabaigoje tarp žmonių buvo paplitę populiarizuoti mokslai. Populiarioji mokslo forma jau ir buvo masinė medija. Laikraštis taip pat yra masinė medija, o jų buvo dar gerokai iki Prancūzų revoliucijos. Negalima visko suversti Amerikai.

AMMANN: Kai pažvelgiu iš Jannis'o perspektyvos, jis mano, kad masinės medijos disponuoja galia, kuri galiausiai atstoja liaudį. Ir čia buvo pasakyta, kad šių dienų politika esanti ne prisistatymų, bet nuomonių apklausų politika. Ir Anselmas paskutinėje diskusijoje kalbėjo apie medijas Amerikoje ir tradicijų kultūrą Europoje.

KIEFER: Trečiasis Reichas taip pat buvo atradęs medijas – visos liaudies mastu paplitusį radijų imtuvą ir t. t.

BEUYS: Tikrai, jei dėl sutelktos valdžios – o Amerikos atveju tai pinigų valdžia – tampa galimas stiprus išankstinis dominavimas, tuomet Amerika žinoma yra tūkstančius kartų stipresnė už bet kurią kitą šalį. Tačiau informacijos sklaida visose kitose pasaulio šalyse iš esmės funkcionuoja pagal tą patį modelį, netgi mažiausiose valstybėse, kurių net negalime įsivaizduoti.

KOUNELLIS: Apie masines medijas prabylama ir kalbant apie mus, t. y. dailininkus, kurie atstovauja tradiciniams procesams ir visokeriopai įkūnija visai priešingus dalykus.

BEUYS: Tačiau tu tai sakai ne kaip menininkas, bet pirmiausia kaip žmogus. Ir kadangi esi labai išsivystęs žmogus, žinoma, kalbi ir kaip menininkas.

KOUNELLIS: Sakau tai kaip senovinis žmogus, koks ir esu. O kadangi esu menininkas, privalau taip pat ginti tradicines paskatas, lemiančias mano egzistenciją.

BEUYS: Nuostabu, kad turime žmonių, kurie kažką tokio daro. Bet privalu konstatuoti, kad nūdienė kultūra – ypatinga, būtent Epimetėjo, sergėtojo, kuris prižiūri ganytojus ir gamtą, kuris saugo prasminius kultūros saitus. Tačiau juk yra ir Prometėjas. Prometėjas ir Epimetėjas – tai du pirmavaizdžiai. Ir kai Kounellis taip kalba, jis, sakyčiau, priklauso epimetėjiškai piemenų kultūrai.

KOUNELLIS: Iš pradžių vertėtų pasižiūrėti, kokia tos kultūros būklė.

BEUYS: Ar negalėtume turėti kultūros, kurioje tarp šių abiejų pirmavaizdžių, Prometėjo ir Epimetėjo, užsimegztų prasmingas dialogas? Kur harmoningai derėtų ir saugomasis pradas, ir pažangos veiksniai – net ir žlungantys eksperimentai, spro-

gimai ir t. t. Manau, kad tai pasiekti yra meno užduotis, bet ne tradicinio meno, o tokio, kurį mes dar turime išrasti.

KOUNELLIS: Tradicija – ta viena, o tradicinis menas – visai kas kita.

BEUYS: Teisingai. Tačiau modernizmą juk, tiesą sakant, ir tegalima suprasti kaip vidinį ketinimą sugriauti tradicinius dalykus, neretai net ir pačią tradiciją.

KOUNELLIS: Modernizmas rėmėsi Renesansu.

BEUYS: Tikrai. Tačiau Renesanso pabaigoje būta individualių kultūrų, tai pirmiausia tokie dalykai kaip manierizmas ir Baroko dailė, kur dar esama kolektyvinio susitarimo. Vėliau jau kiekvienas žmogus vystėsi pats sau. Tai reiškia, kad kiekvienas žmogus geba turėti savą kultūrą. Kaip kadaise buvo Egiptas, neįsivaizduojamas be faraono valdžios hierarchijos ir kitų, privalančių laikytis kanono, taip šiandien kiekvienas žmogus turi savą kultūrą ir savą kanoną, nes jis yra laisva būtybė.

KOUNELLIS: Manau, kad nei šiandien, nei anksčiau menininkas nesąveikauja su aktualijomis – aktualijomis menkaverte prasme. Tačiau jis nuolat sąveikauja su klasika. Bent jau Europoje visuomet taip buvo.

BEUYS: Pasakyčiau kitaip: menininkas, nors ir visuomet evoliucionuojantis, nuolatos susijęs su šaknimis. Tai nebūtinai Antika, gali būti ir kitokių gilių šaknų. Antika mūsų supratimu yra labai konkreti, aiškiai apibrėžta kultūra.

KOUNELLIS: Antika kadaise buvo aiškiai apibrėžta, bet mes privalome naujai apibrėžti šią sąvoką.

BEUYS: Sutinku su tuo. Tik nežinau, ar tai mums padėtų. Ar centriškumas yra esminis klausimas? Juk tikrai neturėtas galvoje centralizmas. Privalu žinoti, ką reiškia centriškumas, tai svarbu šio teksto skaitytojams.

KOUNELLIS: Kalbama ne apie demokratinį centralizmą, bet apie centriškumą tikrąja prasme, apie centriškumą, kuris pagrįstas mūsų istorija, kuris suteikia galimybę sukurti kompoziciją.

BEUYS: Įdomu, kad Jannis'ui atėjo į galvą šis vaizdinys, nes tokia centriškumo samprata nevalingai sukelia ir ne-centrinio vaizdinį. Tai reiškia, kad reikia atskirti dalykus, kurie privalo būti centriniai, nuo dalykų, kurie netgi neturi teisės būti centriniai. Tačiau egzistuoja centras ir periferija. Tik iš šios prasminės sąsajos ir iš sprendimo, ką centras pajėgus suteikti periferijai, apylinkėms, paaiškėja tiksli centro, pagrindinės mūsų laikų problemos, sąvoka.

KOUNELLIS: Ne, apie centriškumą aš galvoju ne centro ir periferijos prasme, nes paveikslo centriškumas neturi jokios periferijos. Centriškumas yra sintezės klausimas.

BEUYS: Tačiau tuomet turime neaiškios reikšmės, neapčiuopiamus dalykus. Taip neįgysime įrankių tam, ką privalome įveikti. Bet čia aš tik šiaip.

KOUNELLIS: Sakėme, kad šiandien nebeįmanoma sukurti paveikslo, nes jis šiandien nesąs istoriškai tikras. Atitinkamai trūksta jėgų turėti centriškumą ir šį centriškumą reprezentuoti.

BEUYS: Naudodami tik centriškumo sąvoką tapsime bejėgiai. Labai lengvai galima pasiekti susitarimą, kas šiandien yra svarbiausia problema: svarbiausia problema šiandien yra žmogus, *anthropos*, ir būtent kaip kūrėjas, kaip savotiškas dievas.

KOUNELLIS: Žmogaus idėja susijusi su vienovės kriterijais, t. y. politinio, kultūrinio ir teritorinio vientisumo, kurie susiję su daugybe kitų vientisumų, kuriančių nepriklausomybę, reikalingą reikšmės sintezei atrasti.

BEUYS: Sutinku dėl šio kriterijaus, jei būtų matuojama ne kokybiškai, bet kiekybiškai. Tačiau būtinai turiu pasakyti, nes antraip vėl būsiu blogai suprastas, jei kažkas tokio bus išspausdinta, ir tuomet skaitytojui viskas pasirodytų tuščiais plepalais. Nes Jannis'as sako beveik beprotiškus dalykus.

KOUNELLIS: Gerai, bet ne viską galima nusakyti. Privalu apibrėžti centriškumo sąvoką ir sintezės vertę. Kitko apibrėžti negalima. Reikia tikėti tais dalykais.

BEUYS: Sutinku, kad šiandien mes galime tik nurodyti visas šias kryptis, ką ir padarėme pačioje pradžioje. Bet taip šiandien nepasieksime pažangos.

KOUNELLIS: Pokalbis pirmiausia turi būti naudingas mums, turintiems abejonių ir norintiems išsiaiškinti.

BEUYS: Bet jei nemėginsime pradėti nuo aiškių pagrindų ir dvejosime, tuomet neišsiaiškinsime to, kas rūpi Jannis'ui ir kas yra svarbu.

KOUNELLIS: Pagrindus mes apibrėžėme. Juos sudaro trūkumai, trukdantys mums kurti paveikslus. Pokario Europoje turėjome tik trūkumus.

BEUYS: Stoka egzistuoja šimtmečius. Tik anksčiau tai buvo labai ypatinga stoka. Bet ją labai greitai pašalino kapitalizmo ir komunizmo interesai.

KOUNELLIS: 1907 m. Picasso nutapė *Avinjono mergas*, taigi tuomet trūkumo nebuvo.

BEUYS: Picasso'ui gal ir nebuvo. Jis niekuomet nejautė stokos.

KOUNELLIS: Nes nebuvo būtina.

BEUYS: Nes jam nebuvo būtina. Tačiau stoką patyrė dauguma žmonių. Jie išties kentė nepriteklių, nors to visai ir nesuvokė.

KIEFER: Bet mes juk negalime nustatyti, kas jautė stoką, o kas ne. Jei kas nors nejaučia stokos, vadinasi, jam jos nėra.

BEUYS: Tai reiškia, kad žmogus jau toks negyvas, kad net nejaučia stokos, svarbiausio, ko žmogui reikia. Komunizmo ir kapitalizmo politinės sistemos jam taip išūžė galvą, kad jis išvis nebežino, kas yra žmogus. Taigi, jis patenkintas tuo, kas jam siūloma.

AMMANN: Čia kaip tik derėtų paklausti, kur kuriamas menas ir kam jis skirtas?

KOUNELLIS: Tikrai. Poezija išauga iš stokos. Kai kažko trūksta, tu tai sukuri.

BEUYS: Todėl sąstingio, nūnai apėmusio jaunimą, taip pat nevertinčiau neigiamai. Nes žmonės turi labai rimtų priežasčių būti tylūs. Jie nusivylę visomis ideologijomis, kurios iki šiol buvo primetamos, kurios daug žadėjo, bet nieko neištesėjo. Dabar aš vėl vartoju sąvoką „ideologija“ kaip priešpriešą idėjų kompleksui. Nusivylę ir dešinieji, ir kairieji, ir centras. Ir jie sako: „Baigta, dabar – nieko daugiau!“

KOUNELLIS: Jie nusivylę ideologijomis, kurios atvedė prie pragmatizmo. Tačiau kai sąvoką „ideologija“ vartoja menininkai, ji turi metafizinę dimensiją.

BEUYS: Jannis'as dabar pats įveda skirtį: jis kalba apie pragmatinę ir metafizinę ideologiją. Taip pat galima pasakyti, kad jis kalba apie dvasios išnaudojimą. Nes įvesdamas skirtį jis metafiziką supranta kaip dvasingumą. Kitas dalykas yra būtent pragmatinis taikymas propagandos ir melo prasme, ir man tai yra ideologija. Jannis'ui egzistuoja dvi ideologijos, ir tai labai svarbu žinoti.

CUCCHI: Tai tarsi didelis skrodimų stalas. Visos ideologijos yra tarsi nuskausmintos, ir dabar galvoju apie materiją. Ką turime daryti? Turime galvoti apie judančią materiją, kad galėtume formalizuoti? Kokia tai teritorija, kurioje galima dirbti ir mąstyti? Ar egzistuoja kita teritorija? Anksčiau akimirkai sulaikėme jausmus. Vėliau tai perėjo į krizę. Dabar privalu rasti gilesnę teritoriją, kuri tarsi susidėtų iš judrių vietų, tokiu būdu galima humanizuoti ir, judinant materiją iš vieno taško į kitą, atrasti formą. Visas darbas ir mąstymas patiria krizę, o juk anksčiau formalizuojant, regis, visuomet buvo ryšys su išore. Šiandien tikriausiai nedera turėti ryšių su išore, nes egzistuoja tik vidinės problemos. Todėl egzistuoja kita teritorija, kad individas vėl atsidurtų dėmesio centre.

AMMANN: Enzo taip pat sako, kad reikia nuo abstrakčios plotmės sugrįžti prie žemės, kad menui būtų suteiktas žmogiškesnis veidas.

BEUYS: Ir aš taip manau. Bet netiesa, kad anksčiau menas buvęs išoriškas. Pavyzdžiui, Egipto menas vaizduodamas išorę vadovavosi ir Mirusiųjų knyga. Nes joje kalbama apie ypatingas sąsajas, ne išsyk pastebimas.

CUCCHI: Visos humanistinės, pasaulietinės ir krikščioniškos ideologijos visuomet laikėsi saitų su išore. Materija visuomet judėjo. Buvo tik trumpa iš vidaus į išorę judančios materijos sąstingio akimirka. Nūdienis vaizdas – didelio skrodimų stalo. Nesvarbu, gerai tai ar blogai. Svarbu atrasti teritoriją, kur vėl taptų įmanomas mąstymas ir formalizavimas. Antraip liksime tūnoti moralizmo formose. Tačiau kartu turime vėl pagalvoti apie moralę. Moralė yra natūrali individo buveinė, ir krizę patiria tik viena moralizmo forma. Man patinka mintis apie moralę, kuri yra svarbi.

BEUYS: Kai Enzo sako, kad esą būtina galvoti apie moralę, jis pritaria tam, ką čia šįryt sakėme.

CUCCHI: Visuomet pritariu menininkams, kuriems ir šiaip turėčiau pritarti. Atpažįstu rasę žmonių kaip aš, neaišku iš kur ir kada atėjusių. Žinau tiksliai, kad architektas gimsta kaip architektas ir visą gyvenimą lieka architektas.

BEUYS: Enzo nori tuo pasakyti, kad jis sutinka su visais žmonėmis. Kadangi menininkų negalima atriboti nuo žmonijos. Žmonija juk nesusideda iš menininkų ir nemenininkų.

CUCCHI: Ne, bet būtina rasti teritoriją, kad galėtume vėl viską sužmoginti. Menas turi turėti supratimą apie kultūrą plačiausia prasme.

BEUYS: Nūnai vieta yra čia, o rytoj galbūt Ankonoje. Nes kas gi dar turėtų tai padaryti, jei ne mes?

CUCCHI: Be abejo. Visada sakiau, kad tai, jog šią akimirką menininkai čia susirinkę, yra nepaprastai svarbus įvykis.

KIEFER: Aš netikiu, kaip Beuysas, kad visi žmonės yra menininkai.

KOUNELLIS: Menininkas yra žmogus, kuris beviltiškai myli kitus. Bet to negana.

BEUYS: Šaunu! Žinoma, to nepakanka. Bet tai svarbi sąlyga. Dabar, jei vėl užsimintume apie centriškumą, pasakyčiau kitaip: centre yra žmogus. Tačiau žmogus,

šiuo metu labai susvetimėjęs su pačiu savimi, ir reikalauja būdo tam susvetimėjimui įveikti. Tikiu, kad menas gali tą padaryti, ir radikaliai sakant, kito būdo nei menas išvis nėra. Taigi menui skirčiau pagrindinį vaidmenį. Bet kai kalbame apie šį globalų dalyką, apie žmogų centre, savaime suprantame, žinome, kad tas žmogus kalba įvairiomis kalbomis ir kad tautos taip pat turi įvairių sugebėjimų. Kiekviena tauta turi savą dvasią.

KOUNELLIS: Jos turi tik kitus kriterijus, bet sugebėjimai tie patys.

BEUYS: Sugebėjimų sąvokos nebūtina vertinti kaip aukštesnės. Bet Enzo'ui pokalbis buvo pernelyg abstraktus. Jis norėjo aptarti įvairias teritorijas, ir štai dabar mes tą priėjome kalbėdami apie įvairias sritis, kur pasireiškia įvairiausi sugebėjimai, netgi priešingi sugebėjimai, kurie gali prieštarauti. Galvoju apie didingą koncertą jau vien Europoje. Juk tai nuostabus dalykas, turtas, kurio nenorime prarasti.

KOUNELLIS: Nėra tikro turto, jei nėra perspektyvos.

BEUYS: Mes tą ir sakome. Nustatėme, kad visą tą įvairovę sulygina ir eliminuoja galios principas, kurį sudaro pinigų ir valstybės principai. Taigi vėl akiratyje atsiduria kapitalizmas ir komunizmas, kurie viską naikina, kurie nori žmogų taip pažeminti, kad jis daugiau nebeturėtų jokios savimonės. Tačiau kartu kalbama apie individualybių bendrabūvį: pradžioje pavienių individų, paskui taip pat ir tautų individualumo. Graikų individualumas juk visai kitoks nei italų ar ispanų. Bet visus individualius sugebėjimus suardė kapitalizmas ir komunizmas. Mes privalome atrasti realią erdvę, kaip Enzo sako, teritoriją ir ją susieti su tuo, ką apibūdinome kaip globalią būklę.

CUCCHI: Dabar yra plaukiojančių salų, ir mes privalome rasti bendrą teritoriją.

KOUNELLIS: Taip. Ir mes žinome, kad egzistuoja tam tikra vieta, kur poetas tampa patikimas.

BEUYS: Yra ir taškas, kuriame fizikas patikimas.

KOUNELLIS: Ne, fizikas ne. Nes fiziko teritorija yra abstrakti, o poeto – ne.

BEUYS: Drįsčiau dėl to ginčytis. Tikriausiai yra fiziko samprata, kuri totaliai antietiška, ir ji šiandien tikrai vyrauja. Vis dėlto tarp šiandienos fizikų vyksta diskusija, kuri kitokia. Ir praeityje būta fizikų, kurie praktikavo tai, ko Jannis'as reikalauja, jau nekalbant apie alchemikus. Pagaliau ir alchemija yra ne chemijos pradžia, bet labai senos fizikos kultūros pabaiga.

KOUNELLIS: Gerai, bet fizikams galioja tai, kad elementai, su kuriais jie dirba, priklauso visiems žmonėms Žemėje. Pavyzdžiui, deguonis: jis priklauso visiems. O kalbėti apie žmogų yra visai kas kita.

BEUYS: Kai kalbu apie žmogų, turiu kalbėti ir apie deguonį.

KOUNELLIS: Dėl deguonies sutinku. Tai gamtinis dalykas žmoguje. Bet deguonis nesijaudina dėl savo mirties. O žmogus dėl jos jaudinasi.

BEUYS: Gerai. Žmogus įsisąmoninęs savo mirtį. Bet deguonis taip pat turi sąmonę. Ir jo sąmonė, iki šiol mums neprieinama, galbūt dar didesnė nei žmogaus. Šiaip ar taip, įmanoma, kad tam tikros gyvūnų rūšies, pavyzdžiui erelio, sąmonė yra aukštesnė už žmogaus. Erelis visuomet vaizduotas kaip dvasinės formos idėja, kaip galinga dievybė.

KOUNELLIS: Ereliui tas gal ir galioja, bet deguoniui – ne.

BEUYS: Aš sakyčiau, kad ereliui, bet ne pelei. Taip suardoma visa sąmonės sąranga, taip nieko neišeis. Gyvūnas gi yra beveik žmogaus organas, kaip ir augalai, ir Žemė, apie kurią Enzo kalba. Negaliu taip paprastai priskirti Žemei sąmonės neturėjimą. Mums Žemės sąmonė veikiausiai neprieinama, bet ji tikrai didesnė nei žmogaus. Galbūt ji galėtų būti pranokta, jei mes galėtume susivienyti, t. y. jei žmonės matytų ateities tikslą ne pavieniui, bet kaip visos žmonijos idėją. Tuomet tai galėtų būti planeta, kuri pranoktų dabarties planetų sąmonę ar net gerokai pralenktų visų planetų – Plutono, Marso, Veneros – sąmonę. Tikslas turėtų būti sukurti naują planetą Campanella'os *Saulės miesto* prasme. Tai – idėja, nauja planeta būtina, nes mes vis tiek vieną dieną privalėsime palikti mūsų platformą.

KOUNELLIS: Utopijos prasme tai tiesa. Bet mes esame aukos, ir nūnai neįmanoma atrasti centriškumą ir sintezę, kad nutapytume paveikslą. Nes mes esame istorinės aukos. Mūsų baimės ir dramos yra tipiškai žmogiškos ir turi istorines priežastis. Sutinku su tuo, ką sako Beuysas, bet mūsų problemos istorinės kilmės, ir dėl šių priežasčių mes taip pat negalime tapyti.

BEUYS: Tuomet derėtų apie istoriją kalbėti aiškiai: viena vertus, istorija yra įvykiai, apie juos galima paskaityti vadovėlyje, ir tai veda prie kėslų proletariate įkūnyti žmonijos idėją. Kita vertus, egzistuoja tai, ką vadiname evoliucija, t.y. tiesiog vidinė raida, kuri dažniausiai visai neatrodo kaip įvykis, bet turi daug didesnę povandeninę galią žmogiškosios sąmonės raidai. Susidūrusi su evoliucijos idėja įvykių istorija yra labai paviršinė.

KOUNELLIS: Tiesa. Bet mes galime būti nuoširdūs tik priešais Agamemnono kapą. Kitaip tariant, tik susidūrę su pamatiniu istoriniu įvykiu galime būti patikimi ar nepatikimi. Sakyčiau, vietoj Agamemnono lygiai taip pat galėtų būti ir Masaccio.

AMMANN: Jannis'as vėl grįžta prie to, kad trūksta atspirties taškų. Mes negalime tiesiog sukurti kažkokios teritorijos, kaip sako Enzo, bet privalome sukurti atspirties taškus tam, kad išvis galėtume rasti teritoriją.

BEUYS: Juk tai labai paprasta: jei tų atspirties taškų neturime, privalome juos būtent sukurti. Bet tam mums reikia aiškių sąvokų. Turime išmokti skirti. Negalima tiesiog kalbėti apie centriškumą, ši sąvoka turi būti išskaidyta. Reikia judėti toliau. Jannis'as yra senovės žmogus, kaip pats sako, ir todėl aišku, kad jis prieš Agamemnono kapą privalo būti įtikinamas. Bet gali būti ir taip, kad aš privalėsiu būti įtikinamas prieš pamotę ar kitą artimą žmogų.

KOUNELLIS: Visai teisingai. Bet toks mąstymas nuves mus prie horizontalių, o ne vertikalių ryšių.

BEUYS: Į viską reikia žiūrėti horizontaliai ir vertikaliai (Beuysas nupiešia kryžių). Ant šio daikto buvo prikaltas Kristus. Tai ir yra sintezė, kurios Jannis'as čia pasigenda.

KOUNELLIS: Taip, tai sintezė. Bet dabarties situacijai dažniausiai trūksta vertikaliosios dimensijos.

BEUYS: Galima taip pasakyti. Iš viršaus ateina dvasia. Tačiau nūdienai būdingas beprasmių faktų rikiavimas.

KOUNELLIS: Trūksta metodologijos, kuri mažiems paskiriems epizodams padėtų išsaugoti tikslingą darną.

BEUYS: Priėjai kai ką neišvengiamai susijusį su materializmu – atomizmą.

KOUNELLIS: Kaip tik dėl to neįmanoma rasti sintezę ir sukurti paveikslą.

BEUYS: Tačiau dabar abu mes kalbėdami kažką pakeverzojome ant popieriaus, o raštas taip pat yra vaizdas.

KOUNELLIS: Ne, raštas nurodo vaizdą. Jis yra vaizdo kopija.

BEUYS: Gerai, galiu sutikti, kad raštas yra kalbos išraiška. Tačiau kalba taip pat yra vaizdas, ir ji yra pirminė. Muzika taip pat kažką atvaizduoja. Neturėtume pamiršti, kad yra daug išraiškos galimybių. Beethoveno, Mozarto ar dar kieno nors

partitūra taip pat yra vaizdas, fizinė išraiška, kitaip nieko nebūtų galima įgyvendinti. Prieš tai sakiau, kad centre stovi žmogus. Bet žmogus susideda ne vien iš plaukų, kojų ir rankų. Viduje taip pat daug kas vyksta. Žmogus turi sielą, intelektą, ir tai reiškiasi labai įvairiose plotmėse. Jis turi valią, ir visa tai priklauso kūrybingumo tyrimams. Ir ar dėl to žmogus yra laisva, ar priklausoma būtybė, ir kiek laisvas ar priklausomas jis yra, tą pajunta tik menas. Viskas prasideda nuo to, kad žmogus atsiduria centre, taip jis save palaipsniui atpažįsta kaip Dievą, kaip kūrėją. Tačiau visa tai reikia diferencijuoti. Negalima visą laiką kartoti: žmogus, žmogus. Kokia nauda būtų vis kartoti: Kristus, Kristus, Kristus?

KOUNELLIS: Mūsų Dievas antropomorfinis. Tai koncepcija, kuri skiria mūsų religiją nuo kitų. Tai ideologiškai fundamentalu – vaizduoti Dievą kaip žmogų.

BEUYS: Jau ir Antikos dievai buvo antropomorfiniai. Dievas be žmogaus neįsivaizduojamas. Be žmonių jis būtų vertas užuojautos.

KOUNELLIS: Galiu pridurti, kad Dievą mes vaizduojame tokį, kokie patys esame, ir ne atvirkščiai – esą jis mus sukūręs pagal savo pirmavaizdį.

BEUYS: Bet tai juk tas pats.

KOUNELLIS: Ne tas pats. Yra valia, ir iš ten yra ir ideologija. Tam tikrą akimirką atsiranda forma ir ji lemia, kad tu būsi pavaizduotas kaip žmogus.

BEUYS: Kitų galimybių nėra. Viduramžiais Dievas vaizduotas kaip pagyvenęs vyras, kaip Kristus su truputį ilgesne barzda.

KOUNELLIS: Dievas negali būti abstraktus ir kitoks nei mes – tai būtų marsietis. Sakau tik todėl, kad noriu pakalbėti apie tam tikrą seką ir esu tikras, jog pradžioje buvo vaizdas ir tik po to atsirado muzika ir literatūra.

BEUYS: Dėl to abejoju, ar bent jau ši seka manęs nejaudina. Žmogus tikriausiai kartu su savo vaizdu ir kažką pasakė, o daugumą kalbos artikuliacijos bandymų neabejotinai galima interpretuoti ir kaip muziką.

KOUNELLIS: Tos artikuliacijos turėtų būti muzikinės. Bet svarbu žinoti, kad ne muzikos keliu galima rasti centriškumą, nes taip mūsų problemos nebus paliestos.

BEUYS: Priešingai, muzikos keliu taip pat sėkmingai, kaip ir tapybos ar poezijos.

KOUNELLIS: Poezijai tai gal ir galioja, bet mes turime savo konkrečių abejonių, nes esame tapytojai. Kalbėjausi su daugybe muzikų ir patyriau, kad jų mūsų abejonės nekamuoja.

BEUYS: Žinoma, kad muzikai turi kitų problemų ir poreikių, kartais ir labai primityvių. Vis dėlto jie gali būti puikūs muzikai. Kounellis prisipažįsta esąs tapytojas. Aš su tapyba išvis neturiu nieko bendra. Nieko apie ją nesuprantu. Kartais paišau, bet šiaip esu skulptorius, ir tuo labai skiriuosi nuo Jannis'o.

KOUNELLIS: Tuomet būtent dabar reikėtų grįžti prie galios idėjos, kuri Beuysui taip nepatiko. Aš tapytojas, nes tapytojas užsiima savo kalba, savo krize, savo istorija ir savo didybe, kas nuo klasikos laikų iki šiandienos reprezentuoja mūsų bendruomenę. Kadangi aš tvirtinu esąs tapytojas, aš turiu galią įgyti galios ir kalbėti.

BEUYS: Minėdamas galią Kounellis nori pasakyti gyvenimo kely pastebėjęs, kad tapyba jam sukelia kažką, ko ir mes norėtume. Aš, atvirkščiai, esu skulptorius ir suvokiau, kad tik per skulptūros sampratą galiu pasiekti tai, kas veda nūnai visuotinai aptarto tikslo kryptimi. Išties galvojau apie tai, kur galėčiau išplėtoti didžiausią *out-put*, kokie gabumai manyje slypi. Galiausiai pasirinkau skulptūrą, nes tuomet instinktyviai pastebėjau, o šiandien vis labiau įsisąmoninu, kad skulptūra yra vienintelė sritis, kur viską galima apversti aukštyn kojom.

KOUNELLIS: Žinoma, tai tinka ir skulptūrai, ir tapybai. Svarbu, kad galia ateina iš istorijos ir kad ji lemia tolesnę bendrą istoriją turinčios skulptūros ir tapybos raidą.

BEUYS: Turime tai pratęsti ir pasakyti, kad ir muzika bei architektūra turi tą pačią istoriją. Visi menai turi bendrą istoriją.

CUCCHI: Visi šie dalykai yra lyg tūkstantmečių senumo transportas. Bet kaip jį šiandien judinti? Taigi, vėl grįžtame prie teritorijos, prie vietos, kur tu judi su tuo transportu. Tai lyg didelis laivas, kuris gabena tūkstantmečių senumo materiją. Ir kiekvienas manevras reikalauja didelės disciplinos, akylumo ir subtilumo. Šiandien pasitaikius progai turėtume iškrauti, lyg ir išbarstyti materiją. Judėti pirmyn su šiuo tūkstantmečiu kroviniu būtina todėl, kad viskas, ką mes šiandien prieš save matome, visos tos ideologijos yra nuskausmintos.

BEUYS: Tai, ką sako Enzo, nuostabu, tai kaip tik tinka mano schemai. Nes judėjimas skulptūroje išties yra centrinė pozicija, o neapibrėžta energija – kitoje pozicijoje.

CUCCHI: Būtina ne tik centralizuotis kaip individui. Kadangi viskas apimta nejautros, trūksta centrinės figūros, stovinčios ant kojų. Masaccio statė figūras ant kojų. Reikia sukurti ryšį su visata.

KOUNELLIS: Reikia kalbėti apie formos įtikinamumą.

CUCCHI: Tas transportas ir sukuria formą.

BEUYS: Kaip tik tą ir sakau.

KOUNELLIS: Kalbama ne apie tai, kad transportas sukuria formą, bet apie tai, kad galima transportuoti tik patikimus dalykus.

BEUYS: Nebūtinai, galima ir neįtikėtinus. Tai nuolat įrodinėjama. Nuolat transportuojami neįtikėtini dalykai iki paskutinės žmogaus sielos pakopos.

KOUNELLIS: Gerai, bet dabar kalbam apie formos įtikinamumą. Reikia būti įtikinamam istorijos atžvilgiu, kitaip transportuosi tik prekes.

BEUYS: Aišku, žinoma. Bet reikalas tampa vis miglotesnis, mano galva. Aš jokiu būdu nenoriu konkretizuoti ar koreguoti kitų idėjų. Bet esu įsipareigojęs atskleisti savo požiūrį. Bet aš jo neatskleidžiu vien sakydamas, kad jūs teisūs. Aš taip pat klausiu, ar tai, ką kuriu, teisinga, ar klaidinga. Ir jei žmonės mano, kad klaidinga, turėtų man padėti. Prašau pagalbos.

KOUNELLIS: Todėl ir sakiau – mes amžinai skolingi Antikos dailininkams. Nes jie išmokė mus patikimų formų.

BEUYS: Tai teisinga ir puiku, galima tik pasveikinti. Bet man įtikinamas ir Mondrianas. Ir termodinamikos dėsnis taip pat įtikinamas.

KOUNELLIS: Mondrianas turi struktūrą, kuri yra antikinė. Jo formalus aspektas turi antikinį pamatą, kaip ir Malevičius taip pat išaugo iš antikinės problematikos. Mondrianas ir Malevičius yra konservatoriai.

BEUYS: Ką jie konservuoja?

KOUNELLIS: Jie konservuoja tikrąsias vertybes. Malevičius padarė galą rusų XIX amžiui, nes rusų XIX amžius, palyginus su rusų ikonomis, – menkavertis.

BEUYS: Galima ir taip vertinti. Bet kalbėjome apie patikimumą. Ir tai kažkas verta kredito.

KOUNELLIS: Patikimumui nereikia *credo* ir kreditų.

BEUYS: *Credo* ir kreditai pinigų ir verslo srityje labai susiję. Tačiau matome, kad tai, kas verta tikėjimo ir kredito, visose srityse, pavyzdžiui auklėjimo, medicinos ar meno, kreditų negauna. Jų gauna tik išsigimę dalykai, vedą į pražūtį, kaip visa ta pseudosocialdemokratija, komunizmas ar kapitalizmas.

KOUNELLIS: Ši visuomenė vienareikšmiai neketina duoti kreditų pamatinėms vertybėms, o mažiausiai tai mums.

BEUYS: Ne visuomenė nenori, o jos išgamos. Visuomenę galima suprasti ir kaip visų Žemės žmonių bendriją. Menininkų šiandien nenori manipuliuota visuomenė, nes jie sako tiesą.

KOUNELLIS: Bet mūsų problemos ir baimės negali būti išspręstos visuomenės lygiu, nes mes turime rasti įtikinamą formą, taigi šią problemą privalome spręsti tarp dailininkų. Anapus meno yra kitaip. Nenoriu piniginio kredito, noriu kažko daugiau.

BEUYS: Bet tai juk vėl centriškumo klausimas. Mūsų mąstymo kryptis rodo, kad *anthropos* sąvoka visiškai tapati „kapitalui", suprastam kitaip nei Marxas aprašė. Paaiškėja du skirtingi dalykai: ideologinė kapitalo samprata ir kita, tikroji mums aktuali sąvoka. Paaiškėja, kad tikras kapitalas – tai žmogus, kaip kūrėjas, kuris neturi nieko bendra su pinigais.

KOUNELLIS: Bet žmogus kaip istorinis vienetas svarbus ir dėl daugybės kitų priežasčių. Žmogus – ne tik natūralistinis faktas, stovintis ant dviejų kojų, jis ir istoriškai atpažįstamas, t. y. jis turi savo skausmus ir savo būdus skausmams pažinti; jis turi istorinį savivaizdį. Todėl kalbu apie Agamemnono kapą. Visi kiti dalykai taip pat egzistuoja, gyvūnai ir t. t., nesakau, kad menkesniu, bet kitokiu pavidalu.

BEUYS: Taip, bet Hanso Christiano Anderseno kapas taip pat įdomus.

KOUNELLIS: Tikrai. Beuysas pasakė švenčiausią dalyką. Visi kapai įdomūs, nes jie – istorinio gyvenimo liudytojai.

KIEFER: Tikiu, kad Jannis'as ir Beuysas stovi ant tvirto pagrindo, kuris man neduotas. Nes pasakyti, kad žmogus yra dėmesio centre, man būtų lyg prakeiksmas. Visai nesu tuo įsitikinęs. Taip pat nemanau, kaip Beuysas, kad kiekvienas žmogus esąs menininkas. Nesu tikras ir dėl to, kad nuosekliai dirbant įmanoma būtų kiekvieną žmogų paversti menininku.

BEUYS: Jei budriai stebėtum žmogiškumą, pamatytum, kad kiekvienas žmogus yra menininkas. Ką tik buvau Madride ir mačiau, kaip žmonės, išvežantys šiukšles, yra didūs genijai. Tai atpažįstama iš to, kaip jie dirba savo darbą ir kokiais veidais tą daro. Matyti, kad jie yra ateities žmonijos atstovai. Ir juose įžvelgiau kažką, ko nematau sušiktuose menininkuose, nes dauguma menininkų, reikia pagaliau pasakyti, yra niekšai ir oportunistai. Menininkai – tai reakcingiausia klasė. Tiesą sakant, klasių daugiau nebėra, bet menininkai yra tokie reakcingi, kad bemaž sudaro naują klasę.

AMMANN: Noriu kai ką pasakyti Anselmui: kai menininkas kažką daro, jis tai daro ir kitiems žmonėms. Taigi be žmogaus, kaip svarbiausio dalyko, apsieiti neįmanoma.

BEUYS: Šiaip ar taip, drambliai nemoka naudotis mikroskopu. Bet dramblys inteligentiškesnis už žmogų. Ir mano eksperimentas su negyvu kiškiu buvo kažkas ekstremalaus. Mano nuomone, negyvas kiškis dar inteligentiškesnis už gyvą. Šios sielos, šio visa apimančio dvasinio pavidalo intelektas supranta paveikslus geriau už mane patį. T. y. jei žmogus yra svarbiausias, tuomet jis yra vienintelė tikrovė. Kas dar turėtų būti dėmesio centre, juo labiau kalbant apie subordinaciją, kurios dar aukštesniame taške yra dievai?

KIEFER: Kodėl išvis būtinai kas nors turi būti centre?

BEUYS: Centre yra svarbiausi dalykai, apie kuriuos dabar kalbame. Turiu galvoje ne geometrinį centrą. Aš taip pat būčiau prieš centriškumo sąvoką. Ir pagrindinį nūdienos klausimą reikia tiksliau apibūdinti, o ne vien kartoti: žmogus, žmogus, žmogus, centrinis, centrinis, centrinis. Privalome žinoti, iš kokių jėgų susideda centriškumo klausimas, iš kokios problematikos jis išplaukia istorijoje – ir įvykių, ir evoliucijos istorijoje.

KOUNELLIS: Tai kūrybingumo koncepcija. Bet kūrybingumas privalo turėti istoriškai įtikinamą formą.

BEUYS: Jei iš esmės nagrinėtume kūrybingumo sampratą, būtent savo kūrybingumo, tai ji ne tik įtikinama, bet ir absoliučiai teisinga.

KOUNELLIS: Norėjau tik pasakyti, kad, pavyzdžiui, poezijai tai galioja: paskutinis parašytas eilėraštis įkūnija visas vertybes, egzistavusias nuo kalbos atsiradimo. Kūrybingas panaudojimas, kad būtų įtikinamas, turi reprezentuoti visas istorines vertybes.

BEUYS: Pastebėjau, kad šiukšlininkai yra didesni poetai už daugumą nūdienos poetų.

KOUNELLIS: Jie galėtų būti didesni poetai, bet jie neturi tinkamos formos išreikšti save.

BEUYS: Žinoma, kad turi formą!

KIEFER: Bet veikiausiai jie apie tai neturi nė menkiausio supratimo.

KOUNELLIS: Madrido šiukšlių vežėjas galbūt turi visas galimybes tapti poetu, bet tu negali tvirtinti, kad jis esąs Homeras.

BEUYS: Visai neketinu jų prilyginti Homerui. Homeras padarė kai ką kita nei tie šiukšlininkai. Tačiau šiukšles išvežantys vyrai – tai kažkas labiau iš ateities.

KOMENTARAS

1986 m. pavasarį Bazelio (Šveicarija) Kunsthalėje surengta keturių Europos menininkų – Josepho Beuyso (1921–1986), Jannis'o Kounellis'o (g. 1936), Anselmo Kieferio (g. 1945) ir Enzo Cucchi (g. 1949) darbų paroda. Besiruošiant parodai Jeanas Christophe'as Ammannas, šveicarų dailėtyrininkas ir kuratorius, tuometis Bazelio Kunsthalės direktorius, pakvietė menininkus pasikalbėti apie jų kūrybos problemas, taip pat visai Europai aktualius filosofijos, istorijos, politikos, kultūros klausimus. Jie buvo susirinkę Kunsthalės bibliotekoje du kartus – 1985 m. birželį (be Beuyso, kuris sunkiai sirgo) ir spalį. Menininkai kalbėjosi vokiečių ir italų kalbomis su sinchroniniu vertimu. Pokalbiai išleisti atskira knyga 1986 m. Visi, išskyrus Beuysą, susipažino su Jacqueline'os Burckhardt suredaguotu rankraščiu. Beuysas mirė Diuseldorfe 1986 m. sausio 23 d. Knyga baigiama jo žodžiais: „Netiesa, kad menininkas prabyla tik po mirties. Bet gali būti, kad miręs menininkas geresnis už gyvą."

Josephas Beuysas – skulptorius, akcionistas, instaliacijų kūrėjas, meno teoretikas, pedagogas ir politinis aktyvistas – laikomas žymiausiu visų laikų vokiečių menininku, pirmiausia išgarsėjo savąja „išplėsta meno samprata" ir teiginiu, kad visi žmonės esą menininkai, taip pat nuo XX a. 8 dešimtmečio plėtota „socialine plastika" – aktyviu meninės kūrybos įsiterpimu į visuomenės raidos, politikos ir ekonomikos procesus. Antrojo pasaulinio karo metais Beuysas tarnavo nacių Vokietijos karinėse oro pajėgose, 1944 m. sudužus lėktuvui Kryme buvo sunkiai sužeistas, tačiau išgydytas Krymo totorių. 1946 m. pradėjo studijuoti Diuseldorfo dailės akademijoje monumentalią skulptūrą, 1961 m. tapo šios katedros vadovu. Jis savavališkai priimdavo studijuoti visus norinčius, šimtus studentų, už ką 1972 m. buvo atleistas iš pareigų, tačiau vėliau Diuseldorfo akademijoje iki mirties turėjo savo klasę. 7 dešimtmetyje buvo susijęs su Europos *fluxus* judėjimu, 8 dešimtmetyje buvo aktyvus Vokietijos Žaliųjų partijos narys, ne sykį įtrauktas į rinkimų sąrašus, taip pat – antroposofų (Rudolfo Steinerio pasekėjų) draugijos narys. Be radikalaus meno ir visuomenės suartinimo koncepcijos Beuyso kūrybai būdinga glaudi meno ir mokslo sąveika – jis net studijavo gamtotyrą, zoologiją. Beuyso kūrybinę biografiją galima vertinti kaip labai sėkmingą jo paties įgyvendintą viešųjų ryšių projektą – pradedant pastoviu savęs, kaip kūrėjo, įvaizdžiu (jo uniforma – balti marškiniai, mėlyni džinsai ir juoda skrybėlė[12], dengianti sužeistą galvą, kurioje taip ir liko granatos skeveldra) ir baigiant sugebėjimu „socialinės plastikos" koncepciją asmeniškai išdėstyti visuomenės, politikos, religijos autoritetams, tarp jų ir Dalai Lamai (Bonoje 1982 m.). Nenuostabu, kad menininkas buvo nuolatinis Kaselio šiuolaikinio meno parodos *Documenta* dalyvis ir dar gyvas būdamas sulaukė didelės komercinės sėkmės. 1982 m. VII *Documenta* parodai pasiūlė miesto apželdinimo projektą – pasodinti 7000 ąžuolų. Garsiausios Beuyso meninės akcijos: *Kaip aiškinami paveikslai negyvam kiškiui* (1965), *EURASIA* (1966), *I like America and America likes Me* (1974). Pastaroji pelnė Beuysui šamano reputaciją, mat menininkas keletą dienų vienoje Niujorko galerijoje praleido su gyvu kojotu. Skulptūrai ir instaliacijomis dažniausiai naudojo keturias medžiagas – medų, lajų, veltinį ir varį. Muziejams ir kolekcininkams pardavinėjo piešinius ir *multiples* – rastus ar sukonstruotus objektus, kuriuos pats vadino savo idėjų laikmenomis.

Jannis'as Kounellis – Romoje gyvenantis žymiausias šiuolaikinis graikų menininkas, vienas *arte povera* judėjimo iniciatorių. 7 deš. tapyboje pradėjo naudoti įvairias „skurdžias" medžiagas – žemes, bulvių lupenas. Po to, kai buvo atrastas žymaus šveicarų kuratoriaus Haraldo Szeemanno, ėmė dalyvauti parodose su skulptūromis, instaliacijomis, piešiniais, fotografijomis. 1969 m. vienoje galerijoje eksponavo gyvus arklius. Kaip ir Beuysas, Kounellis – dažnas tarptautinių šiuolaikinio meno parodų dalyvis. 1993–2001 m. Diuseldorfo dailės akademijos profesorius.

Abu jaunesni diskusijos dalyviai – vokietis Anselmas Kieferis ir italas Enzo Cucchi – aktyviai pradėjo kurti būtent 9 dešimtmetyje. Kieferis, Beuyso mokinys, tapo žymiausiu vokiečių postmodernistu. Savo tapyboje, instaliacijose ir objektuose jis pirmiausia nagrinėjo atminties, nacistinės Vokietijos praeities temas. Cucchi, savamokslis tapytojas, scenografas ir objektų kūrėjas, greta Sandro Chia, Francesco

12 Vadinamasis „homburgas" – Bad Homburgo miesto skrybėlių fabrike nuveltas klasikinės formos skrybėlės variantas.

Clemente ir Mimmo Paladino, atstovauja vadinamajam italų transavangardui. Pagrindinis Cucchi įkvėpimo šaltinis – senųjų manuskriptų iliuminacijos.

Pagrindinis pokalbyje svarstytas klausimas – priežastys, trukdančios šiuolaikiniams menininkams kurti visaverčius kūrinius. Svarbiausia priežastis pokalbio dalyvių manymu – buržuazijos klasės išnykimas, lėmęs ir tam tikros dailei palankios visuomeninės kultūrinės terpės netektį bei vertybių sistemos žlugimą. Mėgindami išsiaiškinti meno vietą ir reikšmę šiuolaikinėje Europoje, menininkai aptaria įvairiausius politikos, istorijos, kultūros fenomenus, apie kuriuos spręsti jie jaučiasi kompetentingi. Ši diskusija – geras pavyzdys, liudijantis, kad šiuolaikiniai menininkai jaučiasi esą filosofai, intelektualai, gerai išmaną dalykų padėtį ir turį ką pasakyti pačiomis įvairiomis temomis. Apie jų pačių kūrybą iš pokalbio tegalima sužinoti nedaug, daug daugiau – apie menininkų „klasės" mentalitetą, kas yra esminga šiuolaikinio meno suvokimui ir interpretacijai. Akivaizdu, kad pokalbio organizatoriai ir dalyviai buvo įsitikinę išsakytų minčių išliekamąja verte: tekstas ne tik užrašytas, bet ir išleistas atskira knyga, o tai iš karto išskyrė jį iš kitų tokio pobūdžio šaltinių, kaip turintį ypatingą vertę dailės istorijos požiūriu.

ERIKA GRIGORAVIČIENĖ

„Nepriklausomybė atėmė iš manęs konkretų priešą", dailėtyrininkė Ramutė Rachlevičiūtė kalbina tapytoją Mindaugą Skudutį

> **Tekstas iš:** „Nepriklausomybė atėmė iš manęs konkretų priešą", dailėtyrininkė Ramutė Rachlevičiūtė kalbina tapytoją Mindaugą Skudutį, *Kultūros barai*, 2008, nr. 11, p. 36–40 (komentarus parengė Linara Dovydaitytė)

Retrospektyvinė tavo tapybos paroda „Biografija teptuku" išprovokavo pokalbiui apie kūrybinio kelio pradžią. Kada pasijutai susiformavęs menininkas, radęs savo kūrybos motyvus, autentišką techniką, tapyseną?

Ką reiškia susiformavęs menininkas? Ar tai tas, kuris visą gyvenimą klonuoja vieną ar du savo paveikslus? Manau, menas formuojasi tiek, kiek auga ir bręsta pats žmogus, tai gali tęstis ir visą gyvenimą, aišku, ateina senatvė, iškrinta dantys, blėsta aistros. O jeigu rimtai, manau, praėjus keleriems metams po Dailės instituto baigimo (1976) atradau savo spalvas, tapybos manierą, paveikslų temas.

Tapyboje įsitvirtinai kaip aktyvus ir vienas ryškiausių penketuko (Sližys, Gražys, Natalevičius, Vilkauskas) narių. Jūsų parodos buvo rengiamos alternatyviose, ne tokiose oficialiose kaip Dailės parodų rūmai [dabar ŠMC] erdvėse. Kas jus suvienijo?

Mes turėjome gerą pavyzdį – Algimanto Švėgždos grupę.

Ketvertukas – Švėgždos, Šaltenio, Dereškevičiaus ir Kuro grupė – atsirado dešimtmečiu anksčiau negu jūsiškė. Ar turėjote ambicijų oponuoti ne tik oficialiajai dailei, bet ir ketveriukei?

Norėjome būti originalūs, kitokie. Oficialiajai tapybos krypčiai oponavome visada, bet vis tiek norėjome dalyvauti oficialiose parodose, nes kitokių tuo metu tiesiog nebuvo. Ketveriukė jau turėjo išsikovojusi šiokias tokias pozicijas, manau, kad ji šiek tiek padėjo ir mums išsikovoti vietą po saule.

Kodėl Jus praminė kirmėlistais? Vyresnieji kolegos ir kritikai kaltino, kad sekate Boschu, Groszu, Dixu[13] *ir apskritai per daug žavitės siurrealistais. Ar tavo ir tavo kolegų tapyba siurrealistinė? Ar lietuvių dailėje apskritai būta siurrealizmo?*

13 Hieronymus Bosch (1450–1516) – olandų kilmės Šiaurės renesanso tapytojas, moralinėms

Iki mūsų kartos Lietuvos tapyba buvo didelėje Antano Gudaičio įtakoje, jis neleisdavo savo studentams tapyti su mažu teptuku. Visi, išėję jo mokyklą, tapydavo plačiai, apibendrintai, ekspresyviai, dideliais kiaulių šerių teptukais, o mes juos išmetėm ir paėmėm mažus sabalo kailio teptukus, kurie iki tol atrodė netgi netinkami aliejinei tapybai.

Tokio išorinės formos pasikeitimo reikalavo paveikslų turinys – mes sureikšminom detalių svarbą. Kirmėlizmu labiausiai buvo susižavėjęs Raimundas Sližys. Jį labai šmaikščiai apgynė Algirdas Petrulis, sako: negi mes į komunizmo šviesią ateitį žygiuosim tik su melžėjomis ir darbo pirmūnais, vabalus ir kirmėles reikia paimti kartu.

Laikoma, kad tradicinė lietuvių tapyba – emocionali, koloristinė ir ekspresionistinė. Ar tęsi šią tradiciją?

Manau, tam tikrą tapybos dalį galima laikyti emocionalia, koloristine ir ekspresionistine, ji tęsia arsininkų pradėtas nacionalinės mokyklos paieškas. Deja, po to šioje srityje nieko esminio nebuvo sukurta. Kas dabar pateikiama kaip šiuolaikinė lietuvių tapyba, dažnu atveju yra tik ekspresyviai nudažyta riebi mazgotė arba beždžioniavimas, persiėmus postmodernizmo dvasia.

Kaip stilistiškai apibūdintum savo tapybą?

Atsakysiu Jono Gasiūno žodžiais – tai tylusis ekspresionizmas, kuris turi išmirti.

Anuomet labai svarbios buvo jaunųjų dailininkų (iki 35 metų) respublikinės dailės parodos. Po to atsirado Pabaltijo jaunųjų dailininkų trienalės, kur varžydavosi lietuvių, latvių ir estų dailininkai. Ką tau reiškė dalyvavimas tose „jaunųjų“ menininkų parodose ir kaip šiandien atrodo tas amžiaus cenzas – trisdešimt penkeri metai?

Sako, Kinijoje, bent anksčiau, jaunu buvo laikomas dailininkas iki 50 metų, o pas mus iki 35. Viskas sąlygiška. Kartais studentai man atrodo kaip seniai, nes ne metai lemia, o kūrybinė energija.

Nežinia, kas svarbiau – ieškojimai ar atradimai, kartais dailininko ieškojimų periodas būna labai įdomus, o kartais dailininkas susiformuoja labai anksti. Bet kuriuo atveju yra įdomu, kai į meno pasaulį ateina nauji žmonės, nes jie atsineša naujų idėjų.

....

alegorijoms suteikęs įtaigius fantastinius pavidalus; George Grosz (1893–1959) ir Otto Dix (1891–1959) – vokiečių ekspresionizmo ir Naujojo daiktiškumo dailininkai.

Pabaltijo dailininkų (ir ne tik jaunųjų) trienalės būdavo didelis kultūrinis įvykis. Nesvarbu, ką tuo metu Amerikoje darė Warholas, Rauschenbergas ar Pollockas[14], mums buvo reikalingas mūsų menas.

Šiuo atžvilgiu labiausiai pasigendu trijų mažų šalių menininkų drąsos kurti autentišką meną. Man atrodo, kad dabar tapome gilesne provincija, negu buvome anksčiau.

Kurias iš savo personalinių parodų laikai svarbiausiomis?

Asmeninėje parodoje, surengtoje keturiasdešimtmečio proga Vilniuje, Parodų rūmuose 1988 m., man pavyko parodyti visus darbus, kuriuos norėjau, nes jau buvo prasidėję Sąjūdžio laikai. 1998 m. paroda išėjo silpna, nes tai buvo dvasinės krizės laikai, o iš pastarosios jubiliejinės parodos labiausiai įsiminė pobūvis.

Kurio savo kūrybos periodo darbus laikai geriausiais? Ar studijų metais sukūrei Tau pačiam svarbių kūrinių? Klausiu todėl, kad daugelis tavo bendraamžių laikėsi nuostatos, esą studijos Dailės institute nesuderinamos su kūryba.

Tais laikais dailininkų rengimo programos buvo rašomos Maskvoje, komunistų partija kontroliavo, kad jos būtų vykdomos. Žinodami, kad čia nieko pakeisti negalima, beveik visi kūrybingi studentai laisvu nuo studijų laiku imdavosi kūrybos ir ji nieko bendra neturėjo su studijų programomis. Džiaugėmės, kad tuos eksperimentus galime parodyti SMD parodėlėse.

Tai ir buvo daugelio to meto jaunų dailininkų tikrojo kūrybinio kelio pradžia. Dabar manau, kad ne tokia jau prasta sistema, kai mokslas nepainiojamas su menu.

Kūrybinis kelias apskritai nėra autostrada, greičiau jau kalnų serpantinas, kai nežinai, kas laukia už posūkio. Taigi būna ir pakilimų, ir nusivylimų.

Deja, negalėčiau pasakyti, kad kada nors jaučiau kūrybinį pakilimą, visada būdavo velniškai sunku ką nors sukurti, tik iš laiko atstumo įvertini, kad tas laikotarpis buvo produktyvus, o anas ne.

Pasak filosofo, geros dienos praeina nepastebėtos, tik kai ateina sunkūs laikai, norime jas susigrąžinti.

Kai pradėjai kūrybinį kelią, svarbiausias tapybos žanras buvo figūrinė kompozicija, o peizažas, portretas ar natiurmortas laikyti tarsi antrarūšiais. Dabar, kai

14 JAV poparto ir abstrakčiojo ekspresionizmo dailininkai.

galima tapyti, ką nori ir kaip nori, Tavo kūryboje atsirado figūrinių kompozicijų – „Paminklas būsimai karalienei", „Veneros pasirodymas Palangos pliaže" (abu – 2007), „Policininkas, moteris ir kalėjimas" (2008) ir kt. Ką Tau kaip tapytojui reiškia figūrinė kompozicija?

Žmogus ir jo pasaulis yra pagrindinė meno tema, todėl nenorėčiau kategoriškai atskirti portreto, peizažo, natiurmorto ar kitokio žanro kūrinių – visi jie lygiaverčiai. Galiu pasakyti tik tiek, kad žaviuosi sužmogėjusiais peizažais ir supeizažėjusiais žmonėmis.

Niekad nespekuliavai socialinėmis temomis, bet šiandien, regis, tampi socialiai angažuotu kūrėju. Taip manyti verčia kai kurie tavo paveikslų pavadinimai, pavyzdžiui, „Internacionalinio išprievartavimo nuojauta" (2008). Kas, ką ir kokiais būdais prievartauja?

Pasak praeityje garsaus politiko Viktoro Muntiano, jeigu gresia išprievartavimas, tai geriau atsiduoti. Jis, matyt, žinojo, ką sako.

Kai į Dailės akademiją atvažiuoja komisija ir pareiškia, kad studentams negalima rodyti dailės kūrinių, sukurtų prieš 40 metų (sovietmečiu nebuvo galima studentams rodyti buržuazinio meno, dabar negalima rodyti sovietinio), supranti, kad Briuselio ideologinė mašina neprastesnė už sovietinę, niekam ten neįdomus mūsų kultūrinis palikimas, o tuo labiau jo puoselėjimas, greičiau atvirkščiai – norima sukurti kažką panašaus į Europos pilkąją zoną.

Šiuo atžvilgiu Europos Sąjunga niekuo nesiskiria nuo Sovietų Sąjungos – tie patys nurodymai, kaip turi gyventi mažos tautos, tokie patys politrukai, tik dabar ne iš Maskvos, o iš Briuselio.

Profesorius Antanas Gudaitis sakydavo: „Menininkams visos valdžios yra blogos." Aš pridursiu: „Mažoms tautoms visos sąjungos pavojingos."

Iš Lietuvos tapytojų vienas pirmųjų ėmei naudotis fotografijomis kaip inspiracijų šaltiniu. Respublikinėje jaunųjų dailininkų parodoje Kaune eksponavai „Vaikus" ir „Šeimą", abi šias kompozicijas, sukurtas 1983 m., matėme ir šiemet – retrospektyvinėje Tavo parodoje. Ką manai apie fotografijos ir tapybos sąlyčius?

Ne vieną kartą bandžiau fotografiją panaudoti tapyboje, bet nesėkmingai, gal tik darbuose *Vaikai* ir *Šeima* pavyko panaudoti nuotrauką paveikslo išraiškai sustiprinti. Šiuo atveju mano asmeniniai išgyvenimai buvo svarbiau negu tos nuotraukos.

Po kelionės į Rytų Vokietiją nutapei paveikslą „Magdeburgo katedros chimeros" (1982). Tai skamba intriguojamai.

1982 m. kažkokiu nesuprantamu būdu pavyko su lietuvių dailininkų delegacija išvažiuoti į „artimąjį užsienį" – Magdeburgą. Tai buvo pirma mano kelionė už Sovietų Sąjungos sienos (anksčiau manęs neišleisdavo net į Lenkiją – kadangi esu invalidas, sakė, kad netinkamai reprezentuosiu Sovietų Lietuvą).

Magdeburgas per karą buvo sugriautas, ten mažai kas likę iš senosios architektūros, bet net likučiai bylojo apie buvusią Vokietijos galybę. Paveiktas tų įspūdžių nutapiau du paveikslus: *Karalius ir karalienė* ir *Magdeburgo katedros chimeros*.

Atrodytų, Tu niekad nesidomėjai portretu kaip savarankišku žanru. Tačiau psichologinės Tavo tapytų personažų charakteristikos, autoportretai atskleidžia stiprų portretisto talentą.

Penkerius metus ne savo noru buvau garsaus portretisto Vlado Karatajaus mokinys, daug ko iš jo išmokau, esu nutapęs keleto draugų portretus, mano peizažuose irgi esama personažų, bet princus ir princeses tapyčiau tik tuo atveju, jei labai brangiai sumokėtų.

Kuo skiriasi – jeigu skiriasi – tavo kūryba priklausomybės ir nepriklausomybės metais?

Nepriklausomybė atėjo, kai aš buvau jau susiformavęs ir kaip žmogus, ir kaip dailininkas. Nepriklausomybė atėmė iš manęs konkretų priešą, nesvarbu, kaip jį pavadinsime – sovietu, okupantu, komunistu...

Išeitų, kad dabar jau viskas gerai, Lietuva laisva, menininkai laisvi ir už tai reikia giedoti ditirambus valdžiai. Deja, asmeniškai aš nacionaliniame lygmenyje nematau jokios pažangos, netgi atvirkščiai – komunistinės formos globalizacijai mes priešinomės, o globalizacijai iš Vakarų, paremtai didžiuliais pinigais, nesipriešiname – nenorime arba esame bejėgiai. Ir nėra čia kuo stebėtis, juk lietuvio charakteris per šimtmečius formavosi kaip kolaboranto tipas.

Kas buvo tau tikrieji tapybos autoritetai? Ar jie iš Dailės instituto aplinkos?

Kai mokiausi Kauno meno mokykloje, didžiausias autoritetas buvo piešimo mokytojas A.[lgirdas] Lukštas, M. K. Čiurlionio dailės muziejuje matėme Antano Samuolio, Viktoro Vizgirdos, Antano Gudaičio tarpukariu tapytus paveikslus, gėrėjomės puikiomis liaudies meno kolekcijomis. Nuvažiavęs į tuometinį Leningradą, ištisas dienas klaidžiodavau po Ermitažą – modernistų tuo metu ten beveik nebuvo, bet klasikos kolekciją muziejus turėjo puikią.

Kai mokiausi Dailės institute, gaudydavom visas naujienas, tuo metu jau buvo galima kai ką sužinoti apie XX a. modernųjį meną. Iš to laikotarpio Lietuvos tapytojų man labiausiai imponavo Algimantas Kuras, mano supratimu, jis tęsė arsininkų tradiciją tapyboje.

Galėčiau išvardyti daug dailininkų, kuriais žavėjausi ir iki šiol žaviuosi, bet vis labiau traukia klasika, tokie dailininkai kaip Tizianas, Rembrandtas.

Priklausomybės metais, visuotinio stygiaus laikais, knygos, ypač reprodukcijų albumai, buvo didžiausias mūsų visų turtas. Kokios iš jų buvo svarbios Tau?

Anais laikais pirkdavom beveik viską, ką galėjome gauti. Nors knygos buvo pigios, bet gerų mažai, ir jas reikėdavo gauti „per blatą".

Daugelį jų turiu ir dabar, kartais pavartau. Reprodukcijų kokybė apgailėtina, popierius prastas, bet turinys vertingas ir po daugelio metų. Buvo ir tada išleidžiama gerų knygų, ypač rusų kalba. Skaičiau kai kuriuos „samizdato" leidinius, pavyzdžiui, Nabokovo *Priglašenije na kazn*, Solženycino *Viena Ivano Denisovičiaus diena*. Tais laikais lietuvių kalba pasirodė Marquezo *Patriarcho ruduo*, Hesse's *Stepių vilkas*, Hamsuno *Badas*. Gyvenome be interneto, gal todėl daug daugiau skaitėme negu skaitoma dabar.

Kas įkvėpdavo kūrybiniam darbui arba padėdavo atsikratyti įtampos?

Mano jaunystės laikais kultūrinis gyvenimas nebuvo intensyvus, bet M. K. Čiurlionio dailės muziejus rodė puikią liaudies meno ekspoziciją, arsininkų tapybos kolekciją. Mano laikais atsirado Modrio Tenisono pantomimos trupė, kurios pasirodymai sovietiniams meno prievaizdams keldavo galvos skausmą. Apskritai teatras tais laikais labai suklestėjo, beveik visose aukštosiose mokyklose buvo teatro trupės, kurios vaidindavo eksperimentinius spektaklius. Atvažiuodavo gastrolių Tagankos teatras, klausėmės Vladimiro Visockio ir Bulato Okudžavos dainų. Ačiū Dievui, gyvenau atšilimo laikais, niekas mūsų nevežė į Sibirą, bet vis tiek nuolatos jautėme į pakaušį įsmeigtą žvilgsnį.

Ar kūrybinis darbas ir griežtai suveržta darbotvarkė dera tarpusavyje? Ką Tau, kaip kūrėjui, reiškia disciplina?

Galiu pasakyti atsakingai ir kategoriškai – kai atėjau dirbti į Dailės akademiją 1988 m., turėjau galimybę ir dėstyti, ir dirbti kūrybinį darbą. Dabar kūrybai nelieka nei laiko, nei energijos, aš degraduoju kaip menininkas ir kaip dėstytojas.

Dėstymas VDA, suprantama, atima daug gražaus ir šviesaus laiko, energijos... Tačiau, matyt, jis kažką ir duoda – pastaruoju metu palyginti daug rašai. Turiu galvoje tavo straipsnius „Šiaurės Atėnuose", „Kultūros baruose" ir akademijos mėnraštyje.

Nežinau, koks velnias mane patraukė už liežuvio, kad pradėjau užrašinėti savo mintis, tai labai kenksmingas užsiėmimas, nes niekada neišgrauši, ką esi parašęs, o priešų daugėja geometrine progresija. Pasak Artūro [Arthuro] Schopenhauerio, „Reikšti savo išmintį ir protą – reiškia netiesioginiu būdu parodyti kitų netalentingumą ir kvailumą".

Esi laikomas vienu geriausių savo kartos piešėjų. Intensyviai pieši ir šiandien, rengi piešinių parodas, pavyzdžiui, „Užupio tiltų" išleistas ir katalogas. Šiais laikais, kai iš natūros piešia tik savamoksliai, mėgėjai arba turistai, tu visai nesigėdiji pasistatyti molbertą. Kaip keitėsi tavo požiūris į piešinio ir tapybos sąryšį?

Savo kūryboje aš neatskiriu piešinio nuo tapybos. Piešinį komponuoju kaip tapybos paveikslą, o tapydamas piešiu teptuku drobėje – čia nėra jokios priešpriešos. Piešti ir tapyti gamtoje man negėda, nes visko, ką moku, išmokau iš gamtos. Dailininkas, kuriam gėda mokytis iš gamtos, panašus į vaiką, kuris gėdijasi savo motinos.

Šiandien populiarus požiūris, kurį propaguoja ir VDA Skulptūros katedros dėstytojai, kad neverta mokyti(s) piešti akademiškai, nes akademiškai kurti nėra prasmės. Piešti, anot jų, reikia taip, kad tai sutaptų su kūrybiniu metodu. Jeigu nori kurti konceptualiai, tai ir piešk konceptualiai. Ką Tu manai apie akademinių piešimo pagrindų būtinumą ar nereikalingumą, juk jau ne vieną dešimtmetį dėstai VDA Piešimo katedroje.

Pas mus, Dailės akademijoje, yra daug nesusikalbėjimo, kiekviena katedra tvarkosi, kaip nori, rektorius yra bejėgis ką nors padaryti, nes jis – ne dailininkas, jam Mindaugas Navakas į akis visada gali pasakyti: jūs mene nekompetentingas. Švietimo ir mokslo ministerija irgi nusiplauna rankas, kviečia ekspertus iš Briuselio. Niekam neaišku, kokio meno reikia ateities Lietuvai, o gal jo apskritai nereikia, gal tie menininkai veltui duoną valgo.

Aš savo požiūrį esu išdėstęs viename straipsnyje, kur sakiau, kad Dailės akademija – tai ne inkubatorius, kur perimi menininkai, Dailės akademija turi būti mokymo įstaiga, kurioje mokoma dailės pagrindų.

Kol studentas plastinio meno pagrindų neturi, negalima mokyti konceptualaus meno.

Plastinio meno pagrindai turi būti dėstomi ne mažiau kaip ketverius metus, t.y. visą bakalauro lygį. Tik apsigynęs bakalauro diplominį darbą studentas turėtų galimybę pasirinkti, kurią meninę kryptį jam toliau studijuoti magistrantūroje: konceptualaus meno, taikomojo dekoratyvinio, figūratyvinio ar kokio kito. Jei akademijoje nebus įvesta elementari tvarka (o ji, man atrodo, tikrai nebus įvesta), lietuvių meno laukia liūdna ateitis.

Esi sukūręs savą piešimo metodiką. Ar galėtum ją apibūdinti?

Nesu sukūręs jokios savo metodikos ir nemanau, kad reikia ją kurti, viskas šioje srityje jau sukurta XVII amžiuje.

Piešimo katedros profesorius Leonas Žuklys buvo įsitikinęs, kad piešti akademiškai galima išmokyti kone kiekvieną. Beje, XVIII ir XIX amžių dailės istorija tai patvirtina. Piešė poetai, rašytojai, kompozitoriai, šiaip išsilavinę žmonės. Ar iš tikrųjų kiekvieną galima išmokyti piešti?

Šiais laikais įsigali tendencija, kad visi gali būti menininkai, visi gali groti, dainuoti, net šlubas gali originaliai šokti, kai kas net neblogai užsidirba iš savo neįgalumo, svarbu rasti kvailių, kurie už tai moka pinigus. Bet tai neturi nieko bendra su meniniu lavinimu, kuris anksčiau buvo būtinas kiekvienam kultūringam žmogui.

Kokią vietą vaikų ugdyme užima dailė ir muzika?

Čia yra mūsų tautos skaudžiausia vieta, nes tai, kas dabar dailės srityje vadinama meniniu ugdymu, dažnai yra blogiau negu nieko. Meninis vaikų lavinimas supainiotas su meno terapija, naudojama psichiatrijoje. Gal kažkas nori įteigti, kad mūsų vaikai – debilai?

Piešimo dėstytojai anksčiau vesdavo studentus į prozektoriumą, bet paskutinė dailininkų karta, kuri turėjo (ir norėjo) išmanyti plastinę anatomiją, buvo [Gitenio] Umbraso, [Sauliaus] Čižiko ir [Rimgaudo] Žebenkos kursas. Ar dabar būtų prasminga lankytis su bloknotu prozektoriume, studijuoti perspektyvos disciplįną?

Šis klausimas rodo, koks supaprastintas dailininko įvaizdis įsigali visuomenėje, atseit, dailininkas – tai primityvus, neišsilavinęs tipas, gal netgi psichiškai nesveikas, kuriantis iš Dievo malonės, jam nebūtina žinoti, kas yra perspektyva, šviesos teorija, nereikia nusimanyti apie žmogaus anatomiją, nereikia pažinti savo tautos istorijos, nes tai trukdys atsiskleisti nepakartojamai, gaivališkai jo individualybei.

Ar galima būti geru tapytoju nesant geru piešėju?

Tapytoju galbūt, bet geru dailininku – ne. Gerai piešti ar gerai tapyti gali nedaugelis, meno pasaulyje yra visko, bet, jei kalbame apie aukštąjį meną, tai čia viskas turi būti be priekaištų.

Atrodo, Tau gražiausia tai, kas palytėta laiko, – siena truputį apsilupusi, stogas įlinkęs, fasadas išsirietęs, deformavęsis, elektros laidai nukarę... O ar žmogaus senatvė irgi tapybiškai patraukli?

Viskas yra gražu ir viskas yra verta dailininko teptuko.

Kaip jautiesi švęsdamas jubiliejų? Ar kas nors trukdo tapyti?

Trukdo gyvenimo patirtis.

KOMENTARAS

Mindaugas Skudutis (g. 1948) – vienas ryškiausių Lietuvos tapytojų, meno pasaulyje įsitvirtinęs vėlyvojo sovietmečio laikotarpiu. 1976 m. baigęs studijas Valstybiniame dailės institute Vilniuje ėmė aktyviai dalyvauti meniniame gyvenime. 1977–1986 m. rengė grupines parodas su buvusiais bendramoksliais Henriku Natalevičiumi, Raimundu Sližiu, Broniumi Gražiu ir Romanu Vilkausku. Neformalus sambūris greitai buvo pakrikštytas „penketuko“ vardu, pagal analogiją su ankstesnės kartos „ketvertuku“ – kartu studijavusių ir vėliau bendras parodas rengusių dailininkų Arvydo Šaltenio, Algimanto Švėgždos, Kosto Dereškevičiaus ir Algimanto Kuro grupele. „Penketuko“ parodas anksti pastebėjo dailės kritikai, ieškodami jaunosios kartos kūrybai būdingų naujovių, o vėliau – ir laikotarpio dvasią perteikiančios estetikos ženklų. Apie Skudučio tapybą plačiau pradėta kalbėti po 1979 m. Vilniuje įvykusios pirmosios Pabaltijo jaunųjų dailininkų vaizduojamosios dailės parodos *Jaunystė*, kurioje buvo parodyti trys jo paveikslai. Sovietinio laikotarpio tapybos kontekste Skudučio kūryba išsiskyrė ne radikaliais eksperimentais, o savitu ekspresionistinio ir siurrealistinio stiliaus junginiu bei nuosekliai plėtotomis mirties, ligos, degradacijos, naktinio gyvenimo temomis, pristatančiomis tuo metu retai reprezentuojamą „neparadinę“ gyvenimo pusę. Daugelyje savo paveikslų dailininkas vaizdavo ir tebevaizduoja Vilniaus senamiestį, kuris perteikiamas kaip nuodėminga, o kartu ir gundanti moderniųjų laikų žmogaus dramos vieta.

Šiame interviu Skudutį kalbina dailės kritikė Ramutė Rachlevičiūtė (g. 1955) – tapytojo amžininkė, panašiu metu (1973–1978 m.) studijavusi toje pačioje aukštojoje

mokykloje, kurioje vėliau, kaip ir Skudutis, pradėjo dėstyti. Taigi pokalbis vyksta tarp panašią istorinę ir kultūrinę patirtį turinčių žmonių. Ši aplinkybė interviu nėra viešinama ar aptariama, nors ji galėtų būti viena priežasčių, kodėl pašnekovai palyginti nemažai dėmesio skiria jiems abiem aktualioms pedagoginės veiklos ir studijų sistemos Vilniaus dailės akademijoje problemoms. Interviu darytas dailininko 60-mečiui surengtos parodos proga ir pasižymi tradiciniais, proginiam interviu būdingais bruožais – jame siekiama apžvelgti praeitį bei aptarti dabarties aktualijas. Laiką pašnekovai matuoja politinėmis kategorijomis, praeitį tapatindami su sovietmečiu, o dabartį – su gyvenimu nepriklausomoje Lietuvoje. Centrinis pokalbio klausimas, į kurį atsakymas pacituotas ir interviu pavadinime, skamba štai taip: „Kuo skiriasi – jeigu skiriasi – tavo kūryba priklausomybės ir nepriklausomybės metais?“

Įdomu, kad kalbinamo dailininko santykis su praeitimi ir dabartimi nusakomas labai skirtingai. Praeitis prisimenama daugiausia vardijant faktus, kurių daugelis nepateikia naujos, kituose šaltiniuose neaptinkamos informacijos, pavyzdžiui, apie kūrybinės veiklos pradžią, santykį su dailės tradicija, menines įtakas ir pan. Vis dėlto unikalumo šiai informacijai suteikia subjektyvūs pastebėjimai ir vaizdingos detalės, pavyzdžiui, „kirmėlinio“ stiliaus aptarimas arba pastaba apie invalido patirtis sovietinėje sistemoje. Tuo tarpu apie dabartį pašnekovas diskutuoja karštai, neslėpdamas emocijų ir politinio vertinimo. Todėl pokalbį galima laikyti vertingu šaltiniu, perteikiančiu tam tikrus sovietmečiu susiformavusio menininko jausenos ypatumus šiandieninėje Lietuvoje, nemažos dalies menininkų bendruomenės požiūrį į permainas. Pavyzdžiui, kritiškos dailininko mintys apie dabarties aktualijas, ar tai būtų politika, ar meno edukacija, dažnai netiesiogiai atskleidžia jo prieštaringą santykį su sovietine praeitimi. Sovietinė sistema suvokiama kaip priešas, tačiau pažįstamas priešas, kurio netekus pradedama ilgėtis. Kai kurie Skudučio teiginiai išduoda praėjusių laikų nostalgiją, būdingą (nors ir ne visada pripažįstamą) daugelio vyresnės kartos Lietuvos kultūros atstovų, padariusių karjerą sovietų laikais, prisiminimams. Viena šios nostalgijos priežasčių – privilegijuota menininkų padėtis sovietiniais metais, kuri reiškėsi tiek socialiniu valdžios rūpesčiu, tiek pridėtine meno ir kultūros verte visuomenės gyvenime. Pasirinkus tokią šio šaltinio interpretaciją reikia turėti omenyje, jog nostalgija šiuo atveju nebūtinai reiškia prosovietines pažiūras, o veikiau yra naujų, vidinių pokyčių reikalaujančių socialinių ir politinių sąlygų nulemtas jausmas.

Pokalbį su dailininku galima analizuoti ir siauresne prasme – kaip dokumentą, atskleidžiantį jo estetines pažiūras. Iš šio interviu galima spręsti, jog Skudutis gana tvirtai laikosi vėlyvajam modernizmui būdingos meno sampratos. Apie tai liudija tokios dailininko pokalbyje minimos vertybės kaip autentiškumas, originalumas, tvarka, grynumas, kūrybos kaip kančios suvokimas, autsaideriška laikysena visuomenės atžvilgiu. Kai kurios dailininko išsakytos mintys atspindi ir modernistinei meno sampratai būdingą paradoksalumą. Pavyzdžiui, menininkas suvokiamas kaip nuolat kintantis, tačiau kartu ir vientisas subjektas, išsiskiriantis savitu stiliumi. Menininko santykis su užsakovu (valdžia) taip pat suvokimas dviprasmiškai. Viena vertus, Skudutis menininką regi nuolatinėje opozicijoje valdžiai, kita vertus, kad ir juokaudamas, prisipažįsta, jog už didelius pinigus galima tapyti ir princus. Šiame pokalbyje aptinkami modernistinės meno sampratos postulatai gali stipriai pakoreguoti Skudučio kūrybos, kurioje galima rasti ir postmodernistinės dailės bruožų, analizę.

Kai kurios pokalbyje išsakytos dailininko mintys leidžia interpretuoti minėtas estetines pažiūras ir sovietmečio kultūros kontekste. Pavyzdžiui, verta atkreipti dėmesį į pastabą, gana vaizdžiai nusakančią savitą menininko-modernisto santykį su oficialia sovietine ideologija: „Oficialiajai tapybos krypčiai oponavome visada, bet vis tiek norėjome dalyvauti oficialiose parodose, nes kitokių tuo metu tiesiog nebuvo.“ Remiantis kitais šaltiniais nesunku nustatyti, jog sovietiniu laikotarpiu buvo rengiamos ne tik valdžios struktūrų administruojamos viešos parodos, bet ir ekspozicijos privačiose, o baigiantis XX a. 9-ajam dešimtmečiui – ir alternatyviose erdvėse, kurios buvo prieinamos gana plačiam meno pasaulio žmonių ratui. Tad ši dailininko frazė ne tiek suteikia patikimos faktinės informacijos, kiek iliustruoja sovietmečio menininkams būdingą nevienaprasmį santykį su režimu.

Tokia ir panaši informacija, gauta analizuojant šį šaltinį, gali būti panaudota tyrinėjant ir konkretaus dailininko kūrybą, ir tam tikrų meninių reiškinių, pavyzdžiui, modernizmo ypatumus sovietinėje kultūroje, ir sovietinio režimo sąlygomis kūrusių dailininkų mentalitetą bei vertybines nuostatas. Taip pat, žinoma, ir jų integracijos į šiuolaikinį kultūros gyvenimą problemas.

LINARA DOVYDAITYTĖ

„Nesakyk apie tai jo mamai“. Raimundo Malašausko pokalbis su Pratchaya Phintongu

> **Tekstas iš:** Raimundas Malašauskas, Pratchaya Phintong: "Dont't Tell His Mother About This", *Mousse*, nr. 26, 2010, November, p. 218–223 (iš anglų k. vertė ir komentartus parengė Inesa Pavlovskaitė)

Paskutinį kartą mačiau Pratchayą praėjusią vasarą Bankoke. Po apsilankymo galerijoje *Ver*, kuriai jis vadovavo kartu su Rirkritu Tiravanija ir Pattara Chanruechachai, stebėjome Chao Phraya upę naktį. Vyras mažoje valtyje pasišviesdamas žibintuvėliu ieškojo kažko vandenyje. Paliktų inkarų – pagalvojau – arba moliuskų. Galbūt abiejų. Tai buvo kažkas nereikšminga, kad ir kas tai būtų buvę. Arba esmiška kažkam. Lygiai po metų mūsų pokalbis nėrė į panašius vandenis: eterinius, potamsius ir nepriklausomus nuo paieškos įrankių. Man nedavė ramybės nuolatinis prasmės ir niekio arba, jeigu norite – kažko, kaitaliojimasis. Kai kurias savo klausimų vietas palikau tuščias; į juos Pratchaya atsakė neužpildydamas tuščių laukų. Švariai. Net jums patiems nebūtina jų užpildyti. Tiesiog mėgaukitės sekdami šį mąstymą.

RAIMUNDAS MALAŠAUSKAS: Kur esi šiuo metu?
PRATCHAYA PHINTHONG: Bankoke.
R. M.: Tai tavo mėgstamiausias miestas?
P. P.: Taip.
R. M.: Tai nostalgiška vieta?
P. P.: Namai.
R. M.: Kuri šiandien diena?
P. P.: Penktadienis, lapkričio 5, 2010, 10:05.
R. M.: Ką veiki?
P. P.: Skaitau.
R. M.: Kiek jiems metų?
P. P.: Keletas.

R. M.: Laikraščiai, tiesa?
P. P.: Taip. Kur esi šiuo metu?
R. M.: Paryžiuje. Nori paklaust, ar tai mano mėgstamiausias miestas?
P. P.: Tiesiog mąsčiau, iš kur sužinojai, ką dabar skaitau.
R. M.: Aš skaitau tą patį, tik, manau, iš kitos pusės.
R. M.: Kokiais ... aspektais esi labiausiai susidomėjęs pastaruoju metu?
P. P.: Laisvalaikiu.
R. M.: Kodėl? Neturi laisvalaikio?
P. P.: Tiesa, neturiu. Bet smagu jo turėti, nemanai?

R. M.: Viskas galiausiai baigtųsi tuo, jog jį iš tavęs pavogtų. Ar negalvoji, jog šiuo istorijos momentu mes esame įgalinti gyventi ir patirti tiek sudėtinių laikų, kaip niekad iki šiol? Tik pagalvok: tavo draugai jau toliau ateityje, jeigu jie žiūri televizijos serialo trečio sezono DVD, o tu vis dar įstrigęs ties pirmuoju.

P. P.: Aš irgi taip manau. Tokiu atveju problema – kas anksčiau atvyks į ateitį? Ar gali šie sudėtiniai laikai daryti kilpą?

R. M.: Esu tikras, jog taip. Neseniai sutikau tipą, kuris vis dar įstrigęs 2012-uose. Ar keičiasi tavo santykis su praeityje sukurtais kūriniais?

P. P.: Taip.
R. M.: Gali duoti pavyzdį?
P. P.: Susinervinu, kai manęs klausia apie šį santykį.
R. M.: Nori pasakyti, jog vis dar rūkai?
P. P.: Nuolatos. Ir stengiuos tai slėpti. Ar tu kartais rūkai?
R. M.: Niekada nebandžiau. Taigi tavo mama neišsiaiškino, jog rūkai?
P. P.: Nemanau.
R. M.: Ar yra kas nors, ką slepi nuo savęs?
P. P.: Jeigu tau pasakysiu, liksiu apvogtas.
R. M.: Kokie nauji ... tave domina šiuo metu?
P. P.: Globalinė katastrofa.
R. M.: Kas nutiks, jeigu išgyvensime?
P. P.: Tada tai ne didžiulė katastrofa.
R. M.: Kokios yra senosios?
P. P.: Laikas ir Pinigai.

R. M.: Kas atsitiks, jeigu neišgyvensime?

P. P.: Tuomet įdomu, kas išgyvens.

R. M.: Kaip manai, kodėl tave taip domina dvipoliškumas?

P. P.: Vienintelis iššūkis, su kuriuo susiduriu, – kaip aš kaskart galiu galvoti apie kitas puses. Man įdomu, kaip aš galėčiau leisti sau žiūrėti pro šią tūbą, kad pamatyčiau skirtybių ir tapatumų definiciją, kai pastarieji tampa dialogu.

R. M.: Nori pasakyti, jog ši tūba leidžia tau žvalgytis laike, išvirstančiame „prieš" ir „po" dialogu?

P. P.: Dialoge vykstančios kaitos rezultatas leidžia man matyti laiką.

R. M.: Tačiau jei demonstruoji šią kaitą, ją sustabdai, tiesa?

P. P.: Kaip tu regi energiją, kokia forma? Ir kai tu ją pamatai darkart, ar ji pasikeičia nuo to karto, kai matei ją paskutinį sykį? Ir kai tu bandai pritaikyti šią energiją, tau karšta ar šalta?

R. M.: Nežinau. Ar esi kada atvertęs save ar ką kitą?

P. P.: Niekada.

R. M.: O kodėl tuomet darai tikslią termitų apgadintos knygos kopiją?

P. P.: Kartais mano kūrinius supranta kaip kalbančius apie atmintį, įvairių formų kartotę ar transformaciją. Termitų pažeista knyga yra nuolatinė reprezentacijos, ką reiškia būti nematomam, forma, kopijoje ir originale.

R. M.: Ar tau šiame kūrinyje atrodo svarbu skirti originalą nuo kopijos? Ar visgi šis skirtumas iš tikrųjų yra ta nematoma dalis, apie kurią kalbi?

P. P.: Diskriminacija yra spąstai.

R. M.: Kada paskutinį kartą su ja susidūrei?

P. P.: Praeitą vasarą.

R. M.: Kas nutiko?

P. P.: Vykau į Švediją rinkti laukinių uogų.

R. M.: Kaip tavo kūrinio recepcija veikia tavo paties viziją apie tą kūrinį? Ar jos sutampa?

P. P.: Abu dalykai yra medžiaga kalbai apie dialogą.

R. M.: Ar kai kurie dalykai yra labiau orientuoti dialogui nei kiti?

P. P.: Jie tiesiog yra skirtingos elementų reakcijos, kai šie tampa dialogu. Grubiai tariant – tai interpretacijos reikalas.

R. M.: Koks buvo knygos turinys?

P. P.: *thingsmagazine.net/projects/1970s/pel06b*

R. M.: Ar tave domina valiutos kurso idėja?

P. P.: Objektai nereprezentuoja nieko kito kaip tik mainų vertes.

R. M.: O kaip dėl spalvos ir gylio?

P. P.: Ar šie sudaryti iš tam tikrų verčių?

R. M.: Taip, spalva gali būti šventa, bet ji taip pat turi ir savo elektromagnetinį lauką. Tarp kitko, kokia tavo mėgstamiausia spalva?

P. P.: Juoda.

R. M.: Ar manai, jog kopijos ir kintančių valiutos kursų koncepcija yra pagrindiniai tavo domesiai?

P. P.: Aš matau juos kaip praktiką.

R. M.: Praktikuojies kasdien?

P. P.: Nežinau, ar tai – kasdienė praktika.

R. M.: Ar tavo naujausias projektas Paryžiuje yra apie tai? Gal gali papasakot, kaip jis veikia?

P. P.: Buvau pakviestas į rezidenciją *CAC Bretigny*. Pasakiau, jog vietoj to norėčiau būti su tajais, pasamdytais rinkti uogų Švedijoje. Mėnesį praleidau dirbdamas tomis pat sąlygomis, kokiomis ir darbininkai.

R. M.: Ar tave domino uogų supirkimo kursas?

P. P.: Laukinės uogos, kai mes jų ieškome, kaskart įvilioja mus į spąstus; rodos, jos tave traukia vis gilyn į mišką, kuo labiau ieškai, tuo daugiau randi. Tačiau uogų supirkimo kursas ne visada toks pat, jis varijuoja, uogų kompanija stengiasi investuoti į vietinę žiniasklaidą, užsako straipsnius apie tai, koks alinantis yra šis darbas, bet nepaisant to tajai visgi yra laimingi jį dirbdami. Taip kainos centriniame turguje kyla, nors jie galėtų jas laikyti žemesnes.

R. M.: Nori pasakyti, kad etninė darbininkų kilmė pridėjo uogoms kažkiek vertės?

P. P.: Ne, tai labiau lyg ir istorijos pradžia.

R. M.: Ką atradai?

P. P.: Realybę.

R. M.: Tarp kitko, kokias uogas rinkai?

P. P.: Mėlynes, bruknes, varnauoges.

R. M.: Kas įvyks *CAC Bretigny*?

P. P.: Ten bus kompozicija medžiagų, kurias įsigijau dirbdamas Asele (Švedija); jas surinko Pierre'as Bal-Blancas.

R. M.: Ar ilgai užtrunki darydamas daiktus? Laikas, skirtas apmąstyti plačiam galimybių spektrui, laikas, skirtas techniniam įgyvendinimui?

P. P.: Taip, be abejo.

R. M.: Kokį greičiausią dalyką esi padaręs gyvenime?

P. P.: Pasižadėjimą.

R. M.: Kas yra kitoje ... pusėje? Kas mūsų viduje?

P. P.: Baimė.

R. M.: Abiejose pusėse?

P. P.: Kiekvienoje priešingoje pusėje.

R. M.: Ar mintyse regi savo projektus baigtus, kai juos pradedi?

P. P.: Kai kurie jų yra baigti, kai galvoju, kiti – ne, kai jaučiu.

R. M.: Kada jie tau yra baigti?

P. P.: Kada anie du susiduria.

R. M.: Jei vieną dieną pasitrauktum iš meno pasaulio, kodėl taip įvyktų?

P. P.: Man derėjo tai padaryti vakar...

R. M.: Kur esi šiuo metu?

P. P.: Toj pačioj vietoj.

KOMENTARAS

Mousse – nuo 2006 m. gegužės Milane leidžiamas dvikalbis (italų ir anglų k.) žurnalas-laikraštis, spausdinamas kas du mėnesius ir orientuotas į tarptautinę šiuolaikinio meno sceną bei procesus. Tarptautiniu mastu platinamame leidinyje dominuoja interviu, pokalbiai, rečiau – esė ar apžvalgos.

Raimundas Malašauskas (g. 1973) – kuratorius, rašytojas, dailės kritikas. Studijavo dailės istoriją ir teoriją VDA, 1995–2006 m. dirbo ŠMC, sukūrė ŠMC TV projektą, 2005 m. kuravo IX Baltijos trienalę. Malašauskas yra Loris'o Gréaud operos libreto *Cellar Door* (2007) bendraautoris. Kuruoti projektai: *Sculpture of the Space Age* (2009, Londonas, *David Roberts Art Foundation*), *Into the Belly of a Dove* (2010, Meksikas, *Museo Rufino Tamayo*), *Repetition Island* (2010, Paryžius, *Centre Georges Pompidou*). Kiti, tebevykstantys, projektai: *Hypnotic Show* ir *Clifford Irving Show*.

Pratchaya Phinthong (g. 1974) – šiuolaikinis tajų kilmės menininkas, kurio kūryboje svarbią vietą užima kolektyvinės (kartu su žiūrovu) patirties kūrimas, dialogas su socialine, politine, ekonomine aplinka. Tokio dialogo pavyzdžiai – projektai *What I learned I no longer know; the little I still know, I guessed* (2009), *Mono no aware* (2008) ir kt.

Skelbiamas tekstas atskleidžia interviu ir pokalbio specifiką bei skirtumus. Vienas iš interviu dalyvių (klausinėtojas) yra „įskliaustas" – jis turi paruošęs klausimus (kartais net numano atsakymus), t. y. jau gyvena tam tikroje apibrėžto žinojimo teritorijoje ir dažniausiai kreipia pokalbį pageidaujama linkme. Tuo tarpu pokalbis yra atvira sistema, kurioje abu pašnekovai yra daugiau mažiau nomadiški ir bendraudami kartu moduliuoja informacijos tinklus (vienas netikėčiausių pokalbio formos eksperimentų šiuo atveju – tušti Malašausko klausimų laukai, kuriuos menininkas pakviestas pats užpildyti ir tuomet atsakyti). Tik pokalbyje įgalinamas mąstymo ir jo procesualumo pojūtis („Tiesiog mėgaukitės sekdami šį mąstymą"). Galima palyginti: studijoje įrašyta plokštelė *vs* koncerto įrašas. Pastarajame girdėti klausytojo situacijos interaktyvumą generuojantys kostelėjimai. Taip pat ir mūsų atveju: pokalbis atsiranda kaip meno kūrinys, savo ruožtu mezgantis aktyvų dialogą su skaitančiuoju, kuris savarankiškai susirenka nugirstus fragmentus į prasmių ir reikšmių ryšulius. (Skaitant pokalbį vis kildavo asociacija su pasišnekučiavimu prie kavos puodelio, kuriame skaitytojas, t. y. aš, esu klausytojo teisėmis, bet kartu seku *vykstančią* situaciją, girdžiu nuotrupas, iš kurių turiu susirankioti reikšmes ir prasmes. Čia kaip klausant *Bill Evans Trio* septinto dešimtmečio pradžios įrašų girdisi kavinės lankytojų kosuliai, šakučių, stiklinių barbenimas. Taip pašaliniai garsai (pašaliniai perduodamos informacijos atžvilgiu) instaliuoja skaitytoją / klausytoją į alternatyvią erdvę – kelionė erdvėmis, ne laiku.)

Pokalbio tikslas – pašnekovų ir apskritai menininko kūrybos refleksija. Tai suteikia tekstui tam tikrą orientacinę struktūrą (ją implikuoja ir žurnalo pobūdis); tik ji skleidžiasi nereguliariu improvizuotu ritmu, nevengiant asociatyvumu paremtų nuokrypių ir neva ne tokių reikšmingų (informacijos atžvilgiu) klausimų. Pristatomame pokalbyje sumišusios asmeninės detalės ir subjektyvūs įspūdžiai kuria

kūrybiškos situacijos interpretacijos įspūdį. Siekiant suvokti pokalbyje atsiskleidžiančius kūrybos faktus ar žinias apie kūrinius (t. y. išgryninti informaciją), būtina bent truputį išmanyti abiejų pašnekovų veiklą. Užduotį palengvina (kompensuoja nežinojimą) gausios tekstą lydinčios Phinthongo darbų iliustracijos (būtent tų darbų, apie kuriuos užsimena, kuriuos komentuoja, į kuriuos nudreifuoja kalbantieji): taigi įvyksta ir kitas – teksto ir vaizdo – dialogas. Šiuo atveju mums svarbu atkreipti dėmesį, kaip rašytinį šaltinį papildo, jam akomponuoja vaizdas. Šiuolaikinei meno kultūrai ir naujausio meno sklaidai būdingas ypatumas galėtų tapti dailės istorijos tyrimų objektu.

Pokalbio fragmentiškumas ir *dabartiškumas* taip pat laikytini dailės istorijos požiūriu įdomiais šiuolaikinės meninės kultūros bruožais, kuriuos fiksuoja ir perteikia pokalbis.

INESA PAVLOVSKAITĖ

II SKYRIUS

Norminiai ir programiniai tekstai

Kaip rašo Michaelis Baxandallas, Renesanso laikais literatūros žinovams nebuvo taip svarbu nustatyti, kuris geresnis: Dante ar Petrarca. Tačiau tos pačios epochos dailės srityje atsakymas į klausimą, ar Ghiberti geresnis už Brunelleschi, o Botticelli už Filippino Lippi, lemdavo, atsiras ar neatsiras vienas arba kitas kūrinys[1]. Kitaip sakant, dailės ir architektūros vertinimo kriterijai buvo ne tik griežti ir aiškūs, bet ir gana plačiai žinomi. Tai lėmė norminių ir programinių tekstų paplitimas Renesanso kultūroje.

Norminiai tekstai, įvardijantys grožio kriterijus ir būdus nustatytam idealui pasiekti, ypač buvo reikšmingi senovės kultūrose ir klasikinių epochų mene. Su normatyvumu dailėje pirmiausia asocijuojasi V a. pr. Kr. gyvenusio graikų skulptoriaus Polikleito kūrinys – jauną atletą su ietimi vaizduojanti statula (Doriforas). Visos statulos dalys buvo suderintos remiantis geometrinės pusiausvyros taisyklėmis. Šį kūrinį pažįstame iš gausybės jo romėniškų kopijų, tačiau manoma, kad Polikleitas ne tik sukūrė pavyzdinę skulptūrą, bet ir aprašė ją programiniame tekste *Kanonas*.

Taigi norminiai ir programiniai tekstai liudija grožio sampratos istorinę kaitą ir padeda suprasti dailės kūrybos bei vartojimo procesų gilumines priežastis. Jie aptaria dailės sampratą, kūrybą ir vartojimą trimis lygiais. Tai tekstai, pagrindžiantys estetines teorijas bei idėjas, aiškinantys dailės kūrinių vaizdinę struktūrą ir pateikiantys dailės mokymo(si) bei kūrybos instrukcijas su atskiroms epochoms aktualių technologijų aprašymais.

Kintant dailės sampratai ir funkcijoms skirtingose visuomenėse, keitėsi norminių bei programinių tekstų pobūdis, jų reikšmė, įtaka, tarpusavio santykiai. Jau minėjome, kad senųjų kultūrų mene reikšmingą vietą užėmė visuotinai priimtą gro-

1 M. Baxandall, *Parole per le immagini*, Torino, 2009, p. 10.

žio sampratą ir ją įkūnijančias formas teigiantys tekstai, iš kurių bene žinomiausias pavyzdžių knygų kategorijai priskirtinas imperinės Romos architekto ir teoretiko Vitruvijaus veikalas *Apie architektūrą*, parašytas imperatoriaus Augusto užsakymu tarp 29 ir 23 m. pr. Kr. Vitruvijus iš naujo tampa aktualus Renesanso kultūroje, kuri orientavosi į Antikos idealus ir mėgino priderinti juos prie sparčiai modernėjančios visuomenės poreikių. Renesanso norminių ir programinių tekstų autoriai siekė pagrįsti savuosius estetinius idealus, o kartu pasižymėjo pragmatišku požiūriu į dailės kūrybą, pagimdžiusiu įvairius praktinių patarimų rinkinius, tarp kurių bene labiausiai žinoma šiame skyriuje pristatoma Cennino Cennini *Dailės knyga*. Apmąstymus apie dailės vietą, vaidmenį ir reikšmę su konkrečiais patarimais įvairių sričių kūrėjams jungė architektas Leone Battista Alberti apie 1450 m. baigtame rašyti tritomyje, skirtame tapybai (*De pictura*), skulptūrai (*De statua*) ir architektūrai (*De re aedificatoria*). Alberti teigė atskirų meno šakų giminystės idėją, pagrįstą *il disegno* (verčiamo kaip *sumanymas*) primatu. Kaip estetiniai samprotavimai Renesanso menininkų teoriniuose traktatuose sugyveno su kūrybos praktikos konkretybėmis, iliustruoja šiame skyriuje pateikiama Leonardo da Vinci užrašų ištrauka.

Kintantys pasaulietinės ir religinės dailės santykiai, pasaulėvaizdžio skaidymasis ir kartu stiprėjantis kultūros intelektualėjimas skatino dailės ikonografiją aiškinančių tekstų gausėjimą. Tarp ankstyvųjų šio pobūdžio veikalų bene žinomiausias – Cesare Ripa traktatas *Ikonologija* (*Iconologia*, 1593, papildytas leidimas – 1603), kurio ištrauką pristatome. Ripa veikalas, kaip ir kiti įvaizdžius aiškinantys traktatai (pavyzdžiui, emblemų tradiciją susisteminęs Honoré Lacombe'o de Prezelio *Ikonologijos žodynas – Dictionnaire iconologique*, 1756), dailininkams ir jų užsakovams tapo pavyzdžių knyga. Antra vertus, emblemų knyga skaitytojams – „dailės vartotojams" – buvo „kodų knyga", padedanti suvokti dailės kūrinių prasmes. Norminančio ikonografijos aprašymo funkciją turėjo ir kai kurie krikščioniški tekstai, ypač parašytieji Bažnyčios reformų akivaizdoje. Mūsų antologijoje tokiems pavyzdžiams priklauso Viljamo Durandiečio, Gabriele Paleotti ir Federico Borromeo traktatų ištraukos.

Modernizmo epocha iki Antrojo pasaulinio karo išsaugojo pretenzijas įteisinti universalią, visiems privalomą dailės sampratą. Tai atspindi ankstyvojo ir klasikinio modernizmo manifestai – dailės kūrėjų grupės, sambūrio kūrybos programą pateikiantys tekstai. Vėlyvojo modernizmo ir postmodernizmo kultūroje manifestas netenka visuotinumo pretenzijų, bet išsaugo grupės arba asmens meninės programos funkciją.

Iki pat mūsų laikų liko aktuali ir trečioji norminių ir programinių tekstų atmaina – mokymo programos, pavyzdžių bei praktinių patarimų užrašai.

Šie tekstai funkciniu požiūriu labai artimi. Mokymo programa kaip atskiras žanras išsirutuliojo iš pavyzdžių knygos ir praktinių patarimų rinkinio hibrido. Jos atsiradimas siejamas su nuo XVI a. pradėjusia formuotis dailės akademijų sistema, siekiančia suteikti menininkams nuo cechų ir dirbtuvių narystės nepriklausantį grupinį identitetą, įtraukti į akademijų gyvenimą kilmingus ir įtakingus dailės mėgėjus, įteisinant akademijos narių socialinį prestižą ir užsitikrinant ryšius su galimais užsakovais. Akademijų mokymo programos buvo sukurtos orientuojantis į jų profesūros viešai išdėstytus meninius principus, kurie, išsakyti viešose paskaitose ir diskusijose, būdavo užrašomi ir platinami. Kai kurios akademinio lavinimo praktikoje įsitvirtinusios idėjos sklisdavo ir kitomis formomis (šiame skyriuje pristatomas Poussino laiškų pavyzdys).

XIX a. antrosios pusės kovos prieš akademijų sistemą ne tik suteikė impulsą burtis modernistų grupuotėms, bet ir paskatino dailės švietimo institucijų reformą, o ją lydėjo naujus švietimo principus pristatančių programų banga. Šiandieninį dailės ugdymo pobūdį leidžia tirti ne tiek institucijų, kiek atskirų profesorių programos.

GIEDRĖ JANKEVIČIŪTĖ

KŪRYBOS PROGRAMA, TRAKTATAS, MANIFESTAS

Samprotavimus apie dailės prigimtį, esmę, tikslus, kūrybos principus ir formą dažniausiai rašo patys dailininkai. Šie tekstai yra reikšmingas šaltinis suvokti ir interpretuoti įvairių epochų dailę, pirmiausiai kūrybos motyvus ir tikslus. Žanriniu požiūriu jie apibūdinami kaip traktatai, programos ir manifestai, tačiau iš tiesų dailininkų samprotavimai įgyja įvairias formas: laiško, asmeninių užrašų, paskaitos, interviu, straipsnio, parodos katalogo įžangos, esė ir kt. Dažniausiai šie tekstai yra autoriniai, vientisi ir skirti viešinimui, bet kartais juos retrospektyviai sukonstruoja kiti (dailės tyrinėtojai, dailininko artimieji) iš dailininko asmeniniame archyve aptiktų pastabų bei užrašų. Toks keliems dešimtmečiams po dailininko mirties praėjus kitų sukurtos kūrybos programos pavyzdys galėtų būti Mikalojaus Konstantino Čiurlionio tekstų rinkinys *M. K. Čiurlionis apie muziką ir dailę*[1]. Panašiai ir daugelio kitų autoritetingų dailininkų, pavyzdžiui, Ingres'o ar Cézanne'o kūrybos programos rekonstruojamos remiantis pokalbiais, prisiminimais ir laiškais[2]. Vieno programinio laiško pavyzdys pateikiamas ir šiame skyriuje. Tai Poussino laiškas bičiuliui ir užsakovui Chantelou, pristatantis vadinamosios modusų teorijos pagrindus.

Kūrybos programoms priskiriamos ir dailės akademijų programos, pateikiamos ir užrašytos paskaitos forma[3]. Tačiau akademijų programos taip pat priskirtinos ir mokymo programų grupei, kurioje šiuo atveju ir pristatomos.

1 *M. K. Čiurlionis apie muziką ir dailę. Laiškai, užrašai ir straipsniai*, sudaryt. V. Čiurlionytė-Karužienė, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1960.

2 Plg. *Ingres. Sa vie, ses travaux, sa doctrine, d'après notes, manuscript et les lettres du maître*, Paris: Henri Plon, 1870; P. Cézanne, *Correspondance*, sudaryt. J. Rewald, Paris: Bernard Grasset, 1978.

3 J. Held, *Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat*, Berlin: Reimer, 2001.

Kartais meninę programą rekonstruoti padeda dailės kritika arba vieša polemika. Taip Johnas Ruskinas kritikuodamas Jameso McNeillo Whistlerio tapybos estetizmą, arba Clementas Greenbergas, propaguodamas abstraktųjį ekspresionizmą (plg. skyrių „Dailės kritika“), itin aiškiai artikuliavo kai kuriuos programinius vertinamų dailininkų siekius ir apibūdino jų raiškos formas. Tačiau kritikos tekstai, kaip ir kiti mėginimai iš šalies įvardinti dailininko kūrybines intencijas ir jo meninius principus, priskirtini interpretacijai ir negali būti laikomi kūrybos programa.

Modernizmo epocha pagimdė aiškiausią ir kategoriškiausią kūrybinės programos formą – manifestą. Net pati šio žodžio etimologija (lot. *manifestus* – aiškus) liudija poreikį viešai paskelbti aiškiai suformuluotus ir išdėstytus kūrybinius principus. Manifestai atsirado XIX a. pab. kaip modernizmo teorinių ieškojimų, nukreiptų prieš akademizmą (apie 1855 m. Courbet suformuluoja realizmo dailės principus, Jeanas François Millet paskelbia samprotavimus apie „tapybos tiesą“), o vėliau realizmą bei impresionizmą (šios kryptys kritikuojamos ir jų principai atmetami simbolistų manifestuose) išdava. Manifestų autoriai savo kūrybos principus ir menines idėjas skelbė spaudoje (dienraščiuose, žurnaluose), per masinius renginius (parodų atidarymus, specialiai surengtas akcijas). Didžiojo modernistų manifestų srauto pradininkais laikomi simbolistai. Suskaičiuoti visus XIX a. pabaigoje šios krypties atstovų paskelbtus manifestus būtų nelengva. Jie apima ir individualius (Jeano Moréas, 1886; Joséphino Péladano, 1891 ir kt.), ir grupių tekstus (1892 06 21 dienraštyje *Münchener Neueste Nachrichten* antiakademistinį memorandumą paskelbė Miuncheno Secesijonas, *art nouveau* programiniai principai 1898 m. buvo suformuluoti naujo žurnalo *Ver Sacrum* pirmojo numerio redakciniame įvade „Kodėl mes leidžiame žurnalą?“ ir pan.), taip pat dailės mokyklų programas (manifestus skelbė ir vokiečių Bauhauzas, ir rusų Vchutemasas-Vchuteinas). XX a. pradžios meninius ieškojimus paženklino futuristų, ekspresionistų, dadaistų, konstruktyvistų ir kt. manifestai. Ankstyvojo ir klasikinio modernizmo kūrybinių programų gausa liudijo stiprėjančią kultūros atomizaciją bei besiplečiantį vertybinį pliuralizmą, XX a. pabaigoje virtusį meno teorinės refleksijos ir praktikos objektu ir tema. Pastarosios analizės vienas šaltinių – manifestai ir kiti programiniai tekstai.

GIEDRĖ JANKEVIČIŪTĖ

Nicolas Poussin. Laiškas Pauliui Fréart'ui de Chantelou

> **Versta iš:** *Collection des lettres de Nicolas Poussin*, Paris: Didot, 1824, p. 274–279
(iš prancūzų k. vertė Akvilė Melkūnaitė, komentarus parengė Helmutas Šabasevičius)

Tam pačiam [Pauliui Fréart'ui de Chantelou].
Roma, 1647 m. lapkričio 24 d.

Pone, šis laiškas bus atsakymas į du jūsų ankstesniuosius, vieną spalio 23-ios, ir kitą, šio mėnesio pirmos dienos. Laikausi jums duoto pažado: kol nebaigiau jums skirtų *Septynių sakramentų*[4], darbuojuosi teptukais vien tik jūsų labui. Taigi, išsiuntęs jums šeštąjį darbą, *Paskutinę vakarienę* [šeštasis antrojo ciklo *Septyni sakramentai* paveikslas], ėmiausi tapyti paskutinį, kurį jūs tikriausiai branginate mažiausiai, bet prisiekiau sau, kad jis nebus prastesnis už tą, kuris jums patinka labiausiai iš visų šešių.

Už paskutinį paveikslą man sumokėjo pono Gericaut pasiuntinys, kaip jau įsitikinote iš jums adresuotos sąskaitos ir laiško, kuriame pranešiau, kad išsiunčiau jums minėtą paveikslą, turėjusį jus pasiekti anksčiau negu šis laiškas.

Apsisprendžiau patenkinti pono Delisle'io prašymą, nes jūs man taip patarėte, nors ketinau nuo šiol kurti kažką vien savo galva, nesitaikydamas prie užgaidų kito asmens, o svarbiausia – tokio, kuris mato vien kitų akimis; bet reikia, kad minėtas ponas ryžtųsi vienam dalykui, kuris prancūzui sunkiai pakeliamas: tai yra būtų kantrus.

Perdaviau jūsų pagarbą ponui kavalieriui dal Pozzo[5], priėmė su jam įprastu mandagumu. Atsakau į tai, ką rašėte paskutiniame laiške, ir galiu lengvai išsklaidyti jums kilusį įtarimą, esą gerbiu ir branginu jus mažiau negu kelis kitus asmenis. Jeigu taip ir būtų, argi ištisus penketą metų būčiau rinkęsis jus iš daugybės nusipelniusių

4 Pirmasis ciklas tapytas 1636–1640 m. Cassiano dal Pozzo užsakymu; čia kalbama apie antrąjį, kurį užsakė Paulis Fréart'as de Chantelou ir kuris sukurtas 1644–1648 m.

5 Cassiano dal Pozzo (1588–1657) – mokslininkas ir mecenatas. – *H. Š.*

ir garbių žmonių, kurie karštai troško, kad tapyčiau jiems, ir, nors siūlė į valias semti iš jų piniginių, aš pasitenkinau tokiu kukliu užmokesčiu iš jūsų, kad nė nesutikau priimti visos jūsų siūlytos sumos? Kodėl, išsiuntęs jums pirmąjį paveikslą, sudarytą tik iš šešiolikos ar aštuoniolikos figūrų ir galėdamas kituose jų tapyti ne daugiau, o net sumažinti jų skaičių, kad greičiau baigčiau tokį ilgą darbą, aš, priešingai, vis labiau turtinau paveikslų siužetus, nesirūpindamas niekuo daugiau, vien tik tuo, kaip užsitarnauti jūsų prielankumą? Kodėl tiek daug laiko, nepaisydamas nei šalčio, nei karščio, vis keliavau tvarkydamas įvairius man pavestus jūsų asmeninius reikalus – argi ne tam, kad įrodyčiau, kaip jus myliu ir gerbiu? Tačiau pakaks apie tai, nes dabar turėčiau pasitelkti kitus žodžius negu tie, kuriais jau reiškiau savo meilę jums. Tvirtai tikėkite, kad dėl jūsų dariau tai, ko nepadaryčiau dėl jokio kito gyvo žmogaus, kad esu visada pasiryžęs atkakliai, visa širdimi jums tarnauti. Anaiptol nesu lengvabūdis ir nelinkęs kaitalioti jausmų – jei jau skyriau juos vienam asmeniui, tai visiems laikams. Jeigu p. Pointelio[6] turimas paveikslas su Moze Nilo vandenyse[7] jus sužavėjo, kai jį pamatėt, argi tai įrodymas, kad jį tapydamas įliejau daugiau meilės negu į jūsiškius? Argi jums neatrodo akivaizdu, kad pati paveikslo tema ir jūsų nusiteikimas sukėlė tokį įspūdį ir kad siužetai, mano kuriami jums, turi būti tapomi kitokia maniera? Juk tai ir yra visa tapybos meistrystė. Dovanokit man už laisvumą, jei pasakysiu, kad jūs per skubotai įvertinote mano kūrinius. Teisingai įvertinti labai sudėtinga, jeigu žmogus neturi nei tvirtų teorinių šio meno žinių, nei praktinės patirties: turi vertinti ne vien mūsų troškimai, bet ir protas. Todėl išdėstysiu jums vieną svarbų pamąstymą, iš kurio sužinosite, į ką reikia kreipti dėmesį vertinant nutapytus siužetus.

Mūsų šaunieji senieji graikai, visų grožybių išradėjai, sukūrė kelis stilius, kuriuos pasitelkę sukeldavo nuostabų įspūdį. Čia žodis *stilius*[8] reiškia vien tik *protą* (*raison*) arba priemonę ir formą, kuriais naudojamės kažką darydami; protas mus įpareigoja neperžengti tam tikrų ribų ir apdairiai bei saikingai kiekviename kūrinyje laikytis nustatytos tvarkos, kuri išsaugo nepakitusią tam tikrų dalykų esmę.

6 Jeanas Pointelis – bankininkas, meno žinovas ir Poussino bičiulis. – *H. Š.*

7 Minimas paveikslas *Mozės išgelbėjimas* nutapytas Pointeliui 1647 m.

8 Būtų galima versti ir *būdas*; pranc. *mode*; iš čia kyla Poussino tapybos teorijos terminas *modusas*. – *H. Š.*

Protėvių modusai [stiliai] buvo kelių dalykų šalia vienas kito kompozicija, iš šių dalykų derinio kylančių įvairovės ir skirtumų rasdavosi ir modusų įvairovė bei skirtumai; o kiekvieno moduso savitumas – tai yra galia sužadinti sieloje tam tikrus jausmus – kilo iš vien jam būdingo proporcijų ir išdėstymo pastovumo. Iš to darosi aišku, kad išmintingi protėviai kiekvienam modusui priskyrė po vieną ypatybę, atitinkančią jo sukeltą poveikį. Dorėninį modusą [stilių] taikė vaizduoti rimtoms, niūrioms ir išminties kupinoms temoms; frygiškuoju modusu, priešingai, vaizdavo audringus jausmus, taigi ir karo temas; ir aš tikiuosi per metus nutapyti paveikslą frygiškuoju modusu. Lydiškąjį modusą jie tapatino su liūdnais ir skausmingais jausmais, hipolydiškąjį – su švelniais bei maloniais ir galų gale sukūrė jonėninį modusą gyvoms emocijoms, linksmoms scenoms – šokiams, šventėms, bakchanalijoms – tapyti.

Geri poetai taip pat pasitelkė ypatingą kruopštumą ir nuostabią meistrystę ne vien tam, kad priderintų savo stilių prie kūrybos temų, bet ir tam, kad žodžius bei ritmus eilėms rinktųsi atsižvelgdami į tai, kas tinka jų aprašomiems dalykams. Ypač Vergilijus pasirodė atidus šios srities žinovas visose savo eilėse, jis toks iškilus, kad dažnai, atrodo, aprašomi dalykai iškyla prieš akis vien klausantis jo žodžių skambesio. Jis kalba apie meilę taip meistriškai parinktais žodžiais, kad iš jų sklinda švelni, maloni ir grakšti harmonija, o kai apdainuoja ginkluotą kovą arba aprašo audrą, tai greitas eilių ritmas, skambūs posmų garsai nuostabiausiai perteikia įtūžio, sąmyšio ir siaubo sceną. Bet, sprendžiant iš to, ką rašote, jei aš nutapyčiau jums panašų paveikslą, kuriame laikyčiausi būtent tokio stiliaus [moduso], tai imtumėt manyti, kad jūsų nemyliu!

Jeigu rašyčiau ne vien laišką, o knygą, pridurčiau dar kelis svarbius dalykus, į kuriuos reikia kreipti dėmesį tapyboje, kad jūs dar giliau įsitikintumėt, jog aš kaip įmanydamas stengiuosi jus patenkinti, – nes, nors ir labai išmanote visas sritis, bijau, kad daugybė jus supančių neišmanėlių ir pamišėlių pamažu gali sutrikdyti jūsų gebėjimą vertinti. Kaip visada, Pone, nuolankiai jūsų ir t. t.

Poussin

KOMENTARAS

Nicolas Poussinas (1594–1665) nuo 1612 iki 1623 m. dirbo Paryžiuje, o nuo 1624 m. apsigyveno Romoje. Jis buvo tarp tų menininkų ir intelektualų, kurie priešinosi galiojančiam barokiniam skoniui, puoselėjo ryšius su klasikine tradicija. Romoje

susipažinęs su filosofu, gamtininku, archeologu Cassiano dal Pozzo, patyrė nemažą jo įtaką. Kaip menininką jį veikė Bolonijos mokyklos dailininkai, ypač žavėjo Annibale Carracci (1560–1609), Domenichino (1581–1641) kompozicijų meistriškumas, taip pat darė įspūdį Tiziano (1488/90–1576) spalvos samprata. Poussinas domėjosi antikinės dailės paminklais – juos studijavo, tyrė, net matavo, norėdamas suvokti klasikinio meno sandaros esmę. Taip pat mokėsi geometrijos, perspektyvos, optikos ir anatomijos, todėl jo kūryboje akivaizdus tvarkos pomėgis, išreiškiamas geometriškai sutvarkytose kompozicijose pagal antikinės mitologijos, Šventojo Rašto, klasikinės literatūros – Vergilijaus, Ovidijaus, Torquato Tasso – kūrinių siužetus.

XVII a. ketvirtojo dešimtmečio viduryje Poussinu, kuris jau buvo įsitvirtinęs Romos meninėje aplinkoje, susidomėjo Prancūzijos karalius Liudvikas XIII ir kardinolas Richelieu. 1640 m. dailininkas grįžo į Paryžių, gavo pirmojo karaliaus tapytojo titulą, tačiau netrukus jį įveikė karaliaus dėmesio netekusių dailininkų intrigos – 1642 m. rugsėjį jis vėl išvyko į Romą.

Poussiną amžininkai vadino tapytoju-filosofu. Jo idėjos, susijusios su meno teorija, atsispindi laiškuose, nuo 1637 m. rašytuose iš Romos. Jų išliko apie 200.

Poussino korespondencija tyrinėjama ir estetikos, ir dailės istorijos kontekste nuo XIX a. pirmos pusės. Vienas garsiausių jo kūrybos žinovų, išsamiai analizavęs taip pat ir Poussino epistoliarinį palikimą – britų dailės istorikas Anthony Bluntas (1907–1983), parengęs dailininko korespondencijos tapybos ir jos teorijos temomis publikaciją su komentarais: Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, Paris, 1989.

Poussino laiškuose apibendrinama dailininko kūryba, siekiama suteikti jai sistemingumo remiantis vienu paveikslo kūrimo ir vertinimo metodu. Tai reikšmingas indėlis į klasicizmo teoriją, suformuluotas kur kas anksčiau, nei pasirodė prancūzų poeto ir kritiko Nicolas Boileau-Despréaux (1636–1711) veikalas *Poezijos menas* (*L'Art Poétique*, 1674), laikomas vienu programinių šios teorijos tekstų. Iškeldamas protą kaip svarbiausią kūrybinio proceso elementą, Poussinas teigia meno kūrinio temos ir formos sąveikos būtinybę ir išskiria skirtingus tos sąveikos tipus – modusus, kuriuos pasitelkiant sukeliamos skirtingos dailės kūrinio suvokėjo reakcijos. Modusų teoriją Poussinas perėmė, kaip pats rašo, iš senovės graikų, tačiau manoma, kad nuodugniau susipažino su ja per Renesanso muzikos teorijos

veikalus, pirmiausia Gioseffo Zarlino *Harmonijos nustatymą* (*Le istitutioni harmoniche*, 1558)[9].

Čia pateikiamame laiške bičiuliui ir užsakovui Pauliui Fréart'ui de Chantelou Poussinas aiškina, kaip reiktų suprasti jo kūrybą. Į Chantelou išreikštą nusivylimą, kad naujausias jo gautas paveikslas yra mažiau vertingas nei tas, kurį dailininkas nutapė kitam prancūzų kolekcininkui, Poussinas, remdamasis senovės graikų patirtimi, atsako, kad skirtingi siužetai, norint juos tinkamai perteikti, turi būti išreiškiami skirtingomis priemonėmis. Šios pastabos – Poussino „modusų teorijos" pradmenys, byloja apie racionalią, analitišką jo kūrybos prigimtį. Poussinas modusą suvokia kaip jausminės ir kompozicinės (visų pirma ritminės) paveikslo sandaros bruožų visumą, labiausiai tinkamą tam tikrai temai išreikšti. Kalbėdamas apie modusą, jis pasitelkia ir muzikinį, ir poetinį kontekstą, naudoja ritmo, skambesio, harmonijos sąvokas.

Modusų teorijos principai aptinkami ir dailės faktografo, Liudviko XIV rūmų istoriko André Félibieno (1619–1695) darbuose. Šią teoriją plėtojo ir dailininkas, dailės istorikas Roger de Piles (1635–1709), sutikęs, kad modusus galima taikyti vertinant paveikslų siužetus, tačiau teigęs, kad to nepakanka jausminei žiūrovo reakcijai sužadinti.

HELMUTAS ŠABASEVIČIUS

9 A. Blunt, *Nicolas Poussin*, New York, 1967, t. 1, p. 225–227.

Filippo Tommaso Marinetti. Futurizmo manifestas

> **Versta iš:** Filippo Tommaso Marinetti, Fondazione e manifesto del futurismo (1909), *Manifesti del Futurismo* (Carte d'artisti, t. 104), sudaryt. Viviana Birolli, Milano: Abscondita, 2008, p. 11–16 (iš italų k. vertė Giedrė Jankevičiūtė, remdamasi 2007 m. VDA pagrindinių studijų III k. studentės Julijos Karavajevos vertimu iš rusų k., komentarus parengė Ramutė Rachlevičiūtė)

Nemiegojome visą naktį – mano draugai ir aš – po mečetės žibintais perforuoto vario gaubtais, žvaigždėtais kaip mūsų sielos, nes jas irgi nutvieskė elektrinės širdies šviesa. Ilgai mindėme nusibodusį gižumą ant prabangių rytietiškų kilimų, diskutuodami iki kraštutinių logikos ribų ir nujuodindami daugybę popieriaus lapų skubria rašliava.

Mūsų krūtinės plyšo nuo nepaprasto pasididžiavimo, nes tą valandą jautėmės esą vieni.

Stati ir išsitiesę kaip išdidūs švyturiai arba kaip pirmų eilių sargyba prieš kariuomenę priešių žvaigždžių, mirksinčių iš savo dangiškųjų stovyklų. Vieni su kūrikais, zujančiais prie milžiniškų laivų pakurų, vieni su juodais vaiduokliais, naršančiais iki raudonumo įkaitusiuose beprotiškai lekiančių garvežių pilvuose, vieni su klydinėjančiais girtuokliais, netvirtai plasnojančiais sparnais palei miesto sienas!

Staiga pašokome iš vietos, išgirdę nuostabų garsą milžiniškų dviaukščių tramvajų, kurie svyruodami lekia pro šalį, švytėdami spalvotomis šviesomis tarytum šventiški kaimai, kuriuos patvinusi Po upė staiga nuplauna, išrauna su šaknimis ir nuneša per slenksčius bei potvynio sūkurius tiesiai į jūrą.

Paskui tyla pasidarė dar slogesnė. Bet klausydamiesi senojo kanalo pavargusiai murmamų maldų ir šlapių žalėsių barzdomis apaugusių mirštančių rūmų kaulų braškėjimo, staiga išgirdome po langais išbadėjusių automobilių riaumojimą.

– Eime, – pasakiau, – Eime, bičiuliai! Pirmyn! Pagaliau mitologija ir mistinis idealas įveikti. Mūsų akyse gims Kentauras ir greit pamatysime skraidant pirmuosius Angelus!.. Reikės išjudinti gyvenimo vartus, išmėginti vyrius ir sklendes!.. Pirmyn! Štai žemėje švinta pirmoji aušra! Nieks neprilygsta spindesiui saulės raudono kalavijo, pirmą kartą skrodžiančio mūsų tūkstantmetes sutemas!..

Prisiartinome prie trijų prunkščiančių žvėrių, meiliai pačiupinėjome įkaitusias krūtines. Aš išsitiesiau savo automobilyje kaip lavonas karste, bet tuoj pat išlindau iš po vairo, giljotinos ašmenų, grėsmingai pakibusių virš mano skrandžio.

Pašėlusi beprotybės šluota mus atplėšė nuo mūsų pačių ir išmetė į gatves, vingiuotas ir gilias kaip kalnų upelių vagos. Šen ir ten ligoti žibintai už langų stiklų mus mokė niekinti apgaulingą mūsų išnykimui pasmerktų akių matematiką.

– Uoslės, vien uoslės užtenka žvėrims! – sušukau.

Ir mes kaip jauni liūtai puolėme vytis Mirtį blyškiais kryžiais pamargintu juodu kailiu, bėgančią plačiu violetiniu gyvu ir pulsuojančiu dangumi.

Vis dėlto neturėjome idealios Meilužės, kurios nuostabi figūra pakiltų iki debesų, nei žiaurios Karalienės, kuriai galėtume paaukoti savo lavonus, suraitytus kaip bizantiški žiedai! Nieko, dėl ko vertėtų numirti, išskyrus troškimą pagaliau išsivaduoti nuo pernelyg slegiančios drąsos!

Ir mes lėkėme traiškydami ant namų slenksčių sarginius šunis ir šie susivyniodavo po mūsų įkaitusiomis padangomis kaip prisegamos marškinių apykaklės po lygintuvu. Prijaukinta Mirtis mane pralenkdavo kiekviename posūkyje ir grakščiai man ištiesdavo leteną, o kartkartėmis atsiguldavo ant žemės garsiai griežsaid dantimis ir iš kiekvienos balos siųsdama man aksominį ir glamonėjanti žvilgsnį.

Išeikime iš proto kaip iš baisaus kiauto ir pulkime kaip pipiriniai puikybės vaisiai į milžinišką ir kreivą vėjo burną!.. Leiskimės praryjami Nežinomybės, bet ne iš nusivylimo, o tik tam, kad pripildytumėm gilius Absurdo šulinius!

Buvau ką tik ištaręs šiuos žodžius, kai staiga pasisukau taip beprotiškai svaigiai kaip šuo, norintis įsikąsti savo uodegą, ir štai staiga prieš mane išdygsta du dviratininkai, kurie man prieštarauja dviem nedrąsiais samprotavimais, abiem įtaigiais ir kartu prieštaringais. Jų kvaila dilema priklausė mano sričiai... Kokia nuobodybė!.. Trumpai nukirtau ir iš pasibjaurėjimo atsidūriau griovyje ratais į viršų...

O, gimtasis griovy, beveik pilnas dumblino vandens! Puikusis gamyklos griovy! Godžiai ragavau tavo stiprinančio dumblo, primenančio mano sudanietės žindyvės šventą juodą krūtį... Kai visas purvinas ir dvokiantis išlindau iš po apversto automobilio, pajutau, kaip širdį švelniai veria iki raudonumo įkaitusi džiaugsmo geležis!

Meškerėmis ginkluotų žvejų ir podagringų gamtininkų minia jau būriavosi aplink stebuklą. Kantriai, rūpestingai ir stropiai tie žmonės statė aukštus rėmus ir

milžiniškus geležinius tinklus, kad sužvejotų mano automobilį, panašų į ant seklumos užplaukusį didelį ryklį. Automobilis lėtai išniro iš griovio, kaip žvynus dugne palikdamas savo sunkų sveiko proto kėbulą ir patogius paminkštinimus.

[Jie] Manė, kad mano gražusis ryklys miręs, bet pakako vieno mano švelnaus prisilietimo, kad jis atgytų ir štai prisikėlęs jis vėl lekia su savo galingais pelekais!

Tad veidais, padengtais gamyklų purvu – metalo atliekų tešla, nereikalingu prakaitu, dangiška derva, – mes, sužaloti ir sutvarstytom rankom, bet bebaimiai, padiktavome savo pirmąją valią visiems *gyviems* žemės žmonėms...

Futurizmo manifestas

1. Norime giedoti meilę pavojui, energijai ir narsai!

2. Drąsa, ryžtas, maištas bus svarbiausi mūsų poezijos elementai.

3. Iki šiol literatūra šlovino mąslų nejudrumą, ekstazę ir sapną. Mes norime šlovinti agresyvų judėjimą, karštligišką nemigą, bėgimo žingsnį, *salto mortale*, antausį ir kumštį.

4. Mes teigiame, kad pasaulio puikumą praturtino naujas – greičio grožis. Lenktyninis automobilis su kėbulu, papuoštu storais vamzdžiais, panašiais į gyvates sprogdinančiu kvėpavimu... riaumojantis automobilis, kuris atrodo lekiąs kulkos greičiu, yra gražesnis už Samotrakės Nikę.

5. Mes norime šlovinti žmogų už vairo, kurio ideali ašis skrodžia Žemę, irgi lekiančią orbitos ratu.

6. Tegul poetas užsidegęs, uoliai ir pakiliai stengiasi sustiprinti pirmapradžių elementų entuziastingą karštį.

7. Grožis yra tik kovoje. Joks neagresyvus kūrinys negali būti šedevras. Poezija turi būti suvokiama kaip smarkus išpuolis prieš nežinomas jėgas, kad jos nusilenktų žmogui.

8. Mes stovime ant labiausiai nutolusio amžių kyšulio!.. Kodėl turėtumėme dairytis atgal, jei norime išlaužti paslaptingas Neįmanomumo duris? Laikas ir Erdvė numirė vakar. Mes gyvename absoliute, nes jau sukūrėme amžiną visur esantį greitį.

9. Norime šlovinti karą – vienintelę pasaulio higienos priemonę: militarizmą, patriotizmą, destruktyvų anarchinį gestą, gražias idėjas, už kurias mirštama, ir panieką moteriai.

10. Mes norime sugriauti muziejus, bibliotekas, visų rūšių akademijas ir kovoti prieš moralizmą, feminizmą bei oportunistinę ir utilitaristinę baimę.

11. Mes apdainuosime darbo, malonumo arba maišto įaudrintas didžiules minias; apdainuosime modernių sostinių revoliucijų įvairiaspalvius ir polifoniškus antplūdžius; apdainuosime arsenalų ir statybų aikštelių, užsiliepsnojusių nuo stiprių elektros iškrovų, virpantį naktinį įkarštį; nepasotinamas stotis, rūkstančių gyvačių rijikes; gamyklas, prikabintas prie debesų iš jų kaminų virstančių dūmų išsiraičiusiais siūlais; tiltus, panašius į milžiniškus gimnastus, šuoliuojančius per peilio blizgesiu saulėje žibančias upes; nuotykių ieškančius garlaivius, uostinėjančius horizontą, lokomotyvus plačia krūtine, zulinančius bėgius kaip vamzdžiais pažaboti gigantiški plieno arkliai, ir slystantį skrydį lėktuvų, kurių propeleris plaka vėją kaip vėliava ir atrodo plojąs kaip entuziastinga minia.

Iš Italijos mes skelbiame pasauliui šį mūsų triuškinančios ir deginančios jėgos manifestą, kuriuo šiandien steigiame *Futurizmą*, nes norime išlaisvinti šią šalį nuo profesorių, archeologų, vadovų po senienas ir antikvarų dvokiančios gangrenos.

Per ilgai Italija buvo sendaikčių turgus. Norime išvaduoti nuo begalės muziejų, kurie ją visą padengia nesuskaičiuojamomis kapinėmis.

Muziejai – kapinės!.. Iš tiesų jie vienodi dėl nešvankaus daugybės vienas kito nepažįstančių kūnų artumo. Muziejai: vieši miegamieji, kuriuose amžinai greta ilsisi viena kitos nekenčiančios arba nepažįstančios būtybės! Muziejai: absurdiškos skerdyklos tapytojų ir skulptorių, kurie viens kitą žiauriai žudo spalvų ir linijų kirčiais ant ginčijamų sienų!

Sutinku, kad kartą metuose ten būtų einama piligrimystėn, kaip einama į kapines per Vėlines. Sutinku, kad kartą metuose priešais *Gioconda* būtų padėta gėlių puokštė... Bet nesutinku, kad kiekvieną dieną pasivaikščioti po muziejus būtų išvedamas mūsų liūdesys, mūsų trapi drąsa, mūsų liguistas nerimas. Kodėl norima nuodytis? Kodėl norima supūti?

Ir ką gi kita galima pamatyti sename paveiksle, jei ne sunkias konvulsijas dailininko, bandžiusio sugriauti neįveikiamus barjerus, ribojančius jo troškimą iki galo išreikšti savo viziją?.. Gėrėtis senu paveikslu tai tas pats, kaip pilti mūsų jautrumą į laidotuvių urną, o ne nukreipti jį tolyn stipriais kūrybiškumo ir veiksmo proveržiais.

Tad ar norite išeikvoti visas savo geriausias jėgas amžinai ir be reikalo žavėdamiesi praeitimi, po ko esate visiškai išsekę, sumenkę ir sutrypti?

Iš tiesų aš jums tvirtinu, kad kasdienis muziejų, bibliotekų ir akademijų lankymas (bergždžių pastangų kapinynų, nukryžiuotų svajonių kalvarijų, pakirstų proveržių registrų!..) menininkams tiek pat žalingas, kaip per ilgai užsitęsusi šeimos globa kai kuriems jaunuoliams, apsvaigusiems nuo savo genialumo ir ambicijų. Mirštantiesiems, ligoniams, kaliniams tebūnie: nuostabi praeitis gal ir yra balzamas skausmams, nes ateities jie nebeturi... Mes apie praeitį nieko nenorime žinoti, mes, jauni ir stiprūs *futuristai*!

Tad teateina linksmieji padegėjai angliniais pirštais! Štai jie! Štai jie!.. Pirmyn! padekite bibliotekų lentynas, pakeiskite kanalų tėkmę ir užtvindykite muziejus! O, koks džiaugsmas matyti tame vandeny plūduriuojančias sudraskytas ir išblukusias senas šlovingas drobes! Paimkite į rankas kirtiklius, kirvius, kūjus ir griaukite, be gailesčio griaukite garbinamus miestus!

Vyriausiesiems iš mūsų trisdešimt metų, tad turime bent dešimtmetį savo darbui užbaigti. Kai mums bus keturiasdešimt, kiti, jaunesni, už mus stipresni žmonės teišmeta mus į šiukšlyną kaip nereikalingus rankraščius. Mes to trokštame!

Prieš mus sukils mūsų sekėjai, ateis iš toli, iš visur, šokdami pagal savo pirmųjų giesmių sparnuotą ritmą, kaip plėšrūnai ištiesdami sulenktus pirštus ir kaip šunys prie akademijų vartų uostydami malonų kvapą mūsų pūvančių protų, jau pažadėtų bibliotekų katakomboms.

Bet mūsų ten nebus... Jie galiausiai mus suras vieną žiemos naktį atvirame lauke po vargana pastoge, į kurią monotoniškai barbens lietus, ir pamatys prigludusius prie virpančių aeroplanų, besišildančius rankas prie menkos ugnelės, kurioje kūrensis mūsų knygos, šiandien liepsnojančios nuo mūsų vaizdinių skrydžio.

Jie grūsis aplinkui mus, sunkiai kvėpuodami iš baimės ir nepagarbos, ir neapsikentę mūsų puikybės, nepavargstančios drąsos ryšis mus nužudyti, stumiami tokios nenumaldomos neapykantos, kad net jų širdys apsvaigs iš meilės ir susižavėjimo mumis.

Stiprus ir sveikas Neteisingumas sušvis jų akyse. Menas iš tiesų yra tik smurtas, žiaurumas ir neteisingumas.

Vyriausiesiems iš mūsų trisdešimt metų, bet mes jau išeikvojome turtus, tūkstančius jėgos, meilės, drąsos, gudrumo ir laukinio valingumo turtų; juos išbarstėme

nekantriai, įšėlę, neskaičiuodami, niekada nedvejodami, nė akimirkai nesustodami, iki žado netekimo... Žiūrėkite į mus! Dar nesame pavargę! Mūsų širdys nejaučia jokio nuovargio, nes jas varo ugnis, neapykanta, greitis!.. Stebitės?.. Suprantama, nes jūs nė neatsimenate, kad gyvenote! Atsistoję pasaulio viršūnėje mes kopiame, kopiame dar kartą, metame iššūkį žvaigždėms!

Nesutinkate?... Gana! Gana! Žinome, kas jums nepatinka... Supratome!.. Mūsų gražus ir melagingas protas tvirtina, kad mes esame savo protėvių apibendrinimas ir tąsa. Galbūt!.. Tebūnie!.. Kam tai rūpi? Nenorime girdėti!.. Vargas tam, kas pakartos šiuos niekingus žodžius!..

Pakelkite galvas!..

Atsistoję pasaulio viršūnėje mes kopiame, kopiame dar kartą, metame iššūkį žvaigždėms!

KOMENTARAS

Futurizmas – italų modernizmo srovė, turėjusi energingą ir įtakingą ideologą Tommaso Filippo Marinetti (1876–1944), kuris sudarė judėjimo programą ir naudodamasis moderniais propagandos metodais aistringai liaupsino technines XX a. civilizacijos, modernaus miesto simbolius – mašiną, greitį, dinamiką, progresą. Nors aktyvi futurizmo fazė baigėsi apie 1916–1918 m., judėjimas plito iki pat Antrojo pasaulinio karo, o kai kurie autoriai kaip individualią stilistinę manierą plėtojo futurizmo principus ir ilgiau.

Futurizmas – bene pirmoji artikuliuotą programą turėjusi klasikinio modernizmo dailės kryptis, prasidėjusi nuo teorijos, o ne nuo kūrinių. Futurizmo manifestą sukūręs poetas Marinetti pats tuo metu rašė simbolistinius eilėraščius ir svarstė, kaip galėtų atrodyti dailė, įkūnijanti futurizmo idėjas. 1909 m. vasario 20 d. prancūzų dienraštyje *Le Figaro* jis išspausdino sensacingai polemišką tekstą, kuriame alegoriškai grasino ir anarchistiškai maištavo prieš praeities šlovinimą, klasikines visuomenės ir meno vertybes, tradicines formas, prieš kultūros institucijas – „anachronistiškus monstrus“ (muziejus, bibliotekas, akademijas), šlovino naujoviškas miestietiškos gyvensenos formas, modernios estetikos principus. Neįprastai kategoriškas, agresyvumo ir neapykantos tradicinėms vertybėms kupinas antiburžuazinis, antidekadentinis manifesto stilius bei raginimai sušiuolaikinti kultūrą sukėlė

didžiulį rezonansą, sukėlė nerimą skaitytojams. Aplink Marinetti susibūrę dailininkai bendraminčiai – Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Carlo Carrà, Gino Severini ir Luigi Russolo – atsidavę kūrė naują meninę kalbą. Jie parašė atskirus savo sričių manifestus: „Futuristinės tapybos manifestą“, „Futuristinės tapybos technikos manifestą“ (1910). Pirmosios futurizmo parodos įvyko Milane (1911) ir Paryžiuje (1912). Boccioni pasirašė „Futuristinės skulptūros technikos manifestą“ (1912). 1914 m. grupė architektų paskelbė „Futuristinės architektūros manifestą“. Dėl sumanios ir gerai finansuojamos Marinetti propagandos futurizmas plito Milane, Romoje, Florencijoje. Greitai išpopuliarėjo ir už Italijos ribų: parodos buvo organizuojamos Paryžiuje, Londone, Briuselyje, Berlyne, Amsterdame, Maskvoje; sekėjų atsirado ne tik Europoje, bet ir Lotynų Amerikoje (Meksikoje), Azijoje (Japonijoje) ir kt. Futuristai „bombardavo“ publiką poleminiu, provokaciniu stiliumi rašytais tekstais, kurie aptarė įvairias meno rūšis ir žanrus bei gyvenimo reiškinius – tapybą, skulptūrą, architektūrą, literatūrą, muziką, fotografiją, kiną, teatrą, scenografiją, kostiumus, šokį bei triukšmus, kvapus, meilę ir kulinariją, karą ir moterų vaidmenį visuomenėje.

Futurizmas dažnai laikomas pirmuoju avangardo judėjimu, nes idėjos neapsiribojo meno sfera, o pretendavo į totalią, globalią ideologiją (Balla ir Fortunato Depero „Futuristinis visatos rekonstrukcijos manifestas“, 1915).

Futurizmas turėjo ambicijų kurti ne tik kitonišką modernaus meno, modernios gyvensenos estetiką („Užmuškime mėnulio šviesą“, 1909; „Manifestas prieš praeities Veneciją“, 1910; „Prieš Monmartrą“, 1913), bet ir naują ideologiją. Šios pretenzijos atsispindėjo bendruose manifestuose bei atskirame „Futuristų politinės partijos manifeste“ ir „Anapus komunizmo“ (abu 1920). Fašizmą daugelis futuristų pradžioje sutiko palankiai. Marinetti simpatizavo Mussolini’ui, palaikė jo idėjas ir veiksmus, mėgino paversti futurizmą fašistinės Italijos oficialiu meniniu stiliumi, pamiršęs institucijų kritiką siekė įteisinti savo inicijuotą judėjimą instituciškai, pats noriai priėmė įvairius valdžios dėmesio ir pagarbos ženklus, apsivilko Italijos Akademijos akademiko mantiją. Rusijos futuristai palaikė 1917 m. spalio bolševikų perversmą. Nepaisant radikalių politinių ir nacionalistinių intencijų, agresyvių antimonarchinių ir antiklerikalinių idėjų, futurizmas buvo toleruojamas, bet jam nepavyko tapti oficialia režimo remiama meno kryptimi nei tarpukario Italijoje, nei Sovietų Sąjungoje.

Prancūzų šokėja, rašytoja ir tapytoja Valentine de Saint-Point (1875–1953) parašė „Futuristinio geismo manifestą“ (1913), kuriame geidulį aprašė kaip esminį gyvenimo dinamizmo pagrindą. Yra žinoma per 70 manifestų (apie pusė – išversta į anglų bei kitas kalbas).

Paplito futuristiniai teatralizuoti vakarai, kurie neretai baigdavosi specialiai organizuotais skandalais, futuristų ir žiūrovų susidūrimais. Marinetti naudojosi ir kitomis veiksmingomis idėjų sklaidos formomis: atidarė biurą, aktyviai susirašinėjo su įvairių pasaulio šalių menininkais. Net teismo procesą, kuriame buvo kaltinamas pornografija (už eksperimentinį romaną *Futuristas Mafarka*, 1911), sėkmingai išnaudojo futurizmo idėjų propagandai. Pirmasis pasaulinis karas netikėtai nutraukė veržlią futurizmo plėtotę. Paskutinė futuristų grupinė akcija buvo savanorių – Marineti, Boccioni, Russolo, Antonio Sant'Elia ir kt. – išvykimas į frontą 1915 m. liepą. Pokario sunkumai, ankstyvos didžiųjų futurizmo teoretikų (architekto Sant'Elia ir skulptoriaus Boccioni) žūtys nuskurdino futuristų gretas ir buvo viena iš jo ankstyvos baigties priežasčių.

RAMUTĖ RACHLEVIČIŪTĖ

Lietuvių modernistų grupuotės *Ars* manifestas

> **Tekstas iš:** *Ars*, Kaunas: [b. l.], 1932 (komentarus parengė Giedrė Jankevičiūtė)

Nuogoj ir skaudžiai apleistoje dirvoj atsirandam mes. Pro amžių akinius matom tolumoj didžią meno kultūrą. Smūtkeliai, pasakos, dainos. Aukšti, savo glūdumoj didžius mums pavyzdžius sukaupę, muziejų sienose jau paslėpti ar paprasto mūsų sutemų vėjo baigiami graužti meno palaikai.

Nenutildomas troškimas darbą pradėti iš naujo. Neslepiam nuo savęs, kaip tai sunkus darbas ir kaip jaunos, dar nesukauptos mūsų jėgos.

Pasaulis, ypač mūsų tauta, pradėjo naują epochą. Po ištisų penkių šimtmečių mes vėl patenkam į Europos tautų didžiąsias kultūros lenktynes. Apsidairę aplinkui, įsitikinam, kad nebuvimas gilesnių meno ieškojimų arba seniai nudėvėtų meno formų pamėgdžiojimas mūsų meną žudo.

Mes pasiryžę šiai atgimstančios tėvynės epochai tarnauti ir kurti šios epochos stilių. Meno kūrinys – nauja gyvenimo realybė. Mes trokštam praturtinti mūsų gyvenimą naujom vertybėm. Mes siekiam bendradarbiauti su kitom tautom, įnešdami į bendrą meno lobyną mūsų tautos dvasią atitinkančius darbus.

Pripažįstam šių dienų formalinius meno užkariavimus, nes jie teikia mums daugiau kūrybinės laisvės. Bet neuždedam savo dalyviam iš anksto nustatytų meno dogmų. Trokštame, kad kiekvienas mūsų pagal savo individualybę, pagal savo nusistatymus tarnautų mūsų krašto meno kultūrai.

Užuojauta tiems, kurie nemurmėdami net prisitaiko nusistovėjusiam skoniui.

Nemaloniai esam nustebę, matydami, kad pataikaujama įvairiom, su menu nieko bendro neturinčiom idėjom.

Gerai numanom, kokiais keistais žvilgsniais mus sutiks. Bet vis dėlto pradedam.

[Adomas] Galdikas, [Antanas] Gudaitis, [Vytautas Kazimieras] Jonynas, [Telesforas] Kulakauskas, [Juozas] Mikėnas, [Antanas] Samulevičius [Samuolis], [Jonas] Steponavičius, [Viktoras] Vizgirda

KOMENTARAS

Manifesto tekstas buvo paskelbtas 1932 m. pabaigoje Kauno M. K. Čiurlionio galerijoje surengtos pirmosios grupuotės *Ars* parodos leidinyje kaip kūrybinė programa, paaiškinanti grupuotės atsiradimą ir jos narių tikslus. Manoma, kad aktyviausiems grupuotės nariams Antanui Gudaičiui (1904–1989) ir Viktorui Vizgirdai (1904–1993) suredaguoti tekstą ir suteikti jam įtaigią literatūrinę formą padėjo dailininkas ir literatas Petras Tarulis (1896–1980), dalyvavęs literatų modernistinės grupuotės *Keturi vėjai* veikloje, net jam vadovavęs, redagavęs ir apipavidalinęs pirmą lietuvišką avangardo žurnalą *Keturi vėjai* (1924–1928).

Lakoniškais, įsakmiais, kategoriškais sakiniais parašytas tekstas primena klasikinio modernizmo, ypač futurizmo ir ekspresionizmo manifestus. Programiniai postulatai gana trumpame tekste nėra pakankamai išplėtoti, tačiau aiškiai suformuluotos dvi pagrindinės arsininkų nuostatos: grupuotės narių misija sukurti naujos Lietuvos naują modernų meną ir pasiryžimas suderinti nacionalinės kultūros paveldą su Vakarų modernizmo naujovėmis. Šie ypatumai iš tiesų būdingi grupuotės narių ankstyvajai kūrybai. Manifestas savalaikiškas tarptautiniame dailės kontekste: jis skelbia visose Europos šalyse ir JAV nuo XX a. trečiojo dešimtmečio pabaigos įsitvirtinusio neotradizionalizmo principus (plg. vokiečių *Naujojo daiktiškumo* atstovų pareiškimus, JAV regionalistų Granto Woodo, Thomaso Coleʼo, Thomaso Bentono straipsnius ir kt.).

XX a. pirmosios pusės Lietuvos dailės istorijoje, jei neskaičiuosime vilniečio tapytojo Vytauto Kairiūkščio straipsnių, pavyzdžiui, irgi programinio ir manifesto bruožų turinčio teksto apie konstruktyvizmą tapyboje (skelbtas žurnale *MUBA*), *Ars* manifestas – vienintelis programinis tekstas. Būdinga, kad arsininkai atmeta ne kubizmo, pokubizmo ar abstrakcionizmo eksperimentus, bet „seniai nudėvėtų meno formų pamėgdžiojimą“, t. y. realistinio natūralizmo tradiciją, išsišakojusią įvairiais pavidalais, postimpresionizmo recidyvus. Tai perteikia Lietuvos dailės situaciją. *Ars* viešas pareiškimas apie aktualius Lietuvos dailės uždavinius paskatino viešą diskusiją nacionalinės modernios dailės klausimais, joje dalyvavo ir įvairių kartų dailininkai, ir dailės kritikai (Paulius Galaunė, Mikalojus Vorobjovas ir kt.), ir žurnalistai (Juozas Keliuotis).

GIEDRĖ JANKEVIČIŪTĖ

Marcel Duchamp. Du programiniai tekstai: *Kūrybinis aktas* ir *Dėl „readymade“*

> **Versta iš:** *The Writings of Marcel Duchamp*, sudaryt. Michel Sanouillet ir Elmer Peterson, Da Capo Press, 1989, p. 138–142 (iš anglų k. vertė ir komentarus parengė Agnė Narušytė)

Kūrybinis aktas[10]

Apsvarstykime du svarbius veiksnius, du meno kūrybos polius: vienoje pusėje yra menininkas, kitoje – žiūrovas, kuriuo vėliau taps ateities kartos.

Iš pažiūros menininkas veikia kaip mediumas, kuris iš labirinto, esančio už laiko ir erdvės ribų, ieško išėjimo į proskyną.

Jei menininkui suteikiame mediumo savybes, tuomet estetinėje plotmėje privalome neleisti jam įsisąmoninti, ką jis daro ar kodėl jis tai daro. Visi jo sprendimai apie meninį kūrinio išpildymą lieka grynai intuityvūs ir jų negalima išversti į savianalizę – išsakytą, užrašytą ar net išmąstytą.

Esė *Tradicija ir individualus talentas* T. S. Eliotas rašo: „Juo tobulesnis menininkas, juo didesnis atstumas jo viduje skirs kenčiantį žmogų ir kuriančią dvasią; juo tobuliau dvasia suvirškins ir transformuos aistras, kurios yra jos medžiaga.“

Milijonai menininkų kuria; tik apie kelis tūkstančius kalba ar juos priima žiūrovas ir dar mažiau palaimina ateities kartos.

Galiausiai menininkas gali šaukti nuo visų stogų, kad jis esąs genijus; jam teks palaukti žiūrovo verdikto, kad jo deklaracijos įgytų socialinę vertę ir kad pagaliau ateities kartos jį įtrauktų į Meno Istorijos chrestomatiją.

Žinau, kad šiam teiginiui nepritars daugelis menininkų, atsisakančių šio mediumo vaidmens ir įsitikinusių kūrybinio akto įsisąmoninimo verte, tačiau meno istorija kaskart sprendžia apie meno kūrinio vertę dėl priežasčių, visiškai nesutampančių su racionalizuotais menininko paaiškinimais.

10 Duchampʼo pasisakymo 1957 m. balandį Hiustone, Amerikos menų federacijos susirinkime, tekstas. Duchampʼas, save vadinęs „paprastu menininku“, dalyvavo apskritojo stalo diskusijoje su Williamu C. Seitzu, Rudolfu Arnheimu ir Gregory Batesonu.

Jei menininkas, kaip žmogus, pilnas geriausių intencijų savo ir viso pasaulio atžvilgiu, visiškai negali paveikti sprendimo apie savo paties kūrinį, ką galima pasakyti apie reiškinį, paskatinantį žiūrovą kritiškai reaguoti į meno kūrinį? Kitaip tariant, kaip susiformuoja ši reakcija?

Šį reiškinį galima palyginti su inertiškoje materijoje, pavyzdžiui, pigmente, fortepijone ar marmure, vykstančio estetinio osmoso perkėlimu nuo menininko žiūrovui.

Bet prieš eidamas toliau, noriu paaiškinti mūsiškį žodžio „menas" supratimą – žinoma, visiškai nepretenduodamas į apibrėžimą.

Noriu pasakyti, kad menas gali būti blogas, geras ar joks, tačiau kad ir kokį būdvardį panaudotume, privalome tai vadinti menu, o blogas menas vis dar yra menas, taip pat kaip bloga emocija vis dar yra emocija.

Todėl kai kalbu apie „meno koeficientą", reikia suprasti, kad kalbu ne tik apie didį meną, bet mėginu apibūdinti subjektyvų mechanizmą, kuriantį meną grynuoju pavidalu – *à l'état brut* – blogą, gerą ar jokį.

Kūrybinio akto metu menininkas juda nuo intencijos prie realizacijos visiškai subjektyvių reakcijų grandine. Jo pastangos realizuoti yra mėginimų, skausmų, pasitenkinimų, atsisakymų, sprendimų serija, ir tai negali ir neturi būti įsisąmoninta, bent jau estetinėje plotmėje.

Šių pastangų rezultatas yra skirtumas tarp intencijos ir jos realizacijos, skirtumas, kurio menininkas nežino.

Todėl reakcijų, lydinčių kūrybinį aktą, grandinėje trūksta grandies. Šis plyšys, simbolizuojantis menininko nesugebėjimą iki galo išreikšti savo intenciją, šis skirtumas tarp to, ką jis norėjo įgyvendinti, ir to, ką įgyvendino, yra asmeninis „meno koeficientas" kūrinyje.

Kitaip tariant, asmeninis „meno koeficientas" yra lyg aritmetinis santykis tarp to, kas neišreikšta, bet norėta išreikšti, ir to, kas išreikšta neplanuotai.

Norėdami išvengti nesusipratimo, turime atsiminti, jog šis „meno koeficientas" yra asmeninė išraiška meno *à l'état brut*, tai yra meno vis dar žaliavos būsenos, to, ką žiūrovas turi „rafinuoti" kaip gryną cukrų iš melasos; šio koeficiento skaičius neturi absoliučiai jokio poveikio verdiktui. Kūrybinis aktas įgyja dar vieną savybę, kai žiūrovas išgyvena transformaciją iš inertiškos medžiagos į meno kūrinį, kai įvyksta tikras virsmas, o žiūrovo vaidmuo yra nustatyti kūrinio svorį estetikos svarstyklėmis.

Apskritai kūrybinio akto neatlieka vien menininkas; žiūrovas priverčia kūrinį kontaktuoti su išoriniu pasauliu dešifruodamas ir interpretuodamas jo vidines savybes ir taip kūrybinį aktą papildydamas savo įnašu. Tai tampa netgi dar akivaizdžiau, kai ateities kartos paskelbia galutinį verdiktą ir kartais reabilituoja užmirštus menininkus.

Dėl „readymade"[11]

1913 m. man kilo išganinga mintis pritvirtinti dviračio ratą prie virtuvinės taburetės ir žiūrėti, kaip jis sukasi.

Po poros mėnesių nusipirkau pigią žiemos vakaro peizažo reprodukciją, kurią pavadinau *Vaistine*, horizonte pridėjęs du mažus taškelius – vieną raudoną ir vieną geltoną.

1915 m. Niujorke, įrankių parduotuvėje, nusipirkau sniego kastuvą, ant kurio parašiau: „Į pagalbą sulaužytai rankai".

Būtent apie tą laiką į galvą atėjo žodis „readymade", kuriuo būtų galima apibūdinti tokią raiškos formą.

Labai noriu pabrėžti mintį, kad šių „readymade" pasirinkimo niekada nediktavo estetinis malonumas.

Šis pasirinkimas buvo pagrįstas vizualinio abejingumo reakcija ir kartu – visišku gero ar blogo skonio nebuvimu... Tiesą sakant, visiška anestezija.

Viena svarbi kūrinio savybė būdavo trumpas sakinys, kurį kartkartėmis užrašydavau ant „readymade".

Tas sakinys, užuot apibūdinęs objektą kaip pavadinimas, turėjo žiūrovo dvasią pastūmėti kitų, labiau verbalinių sričių link.

Kartais pristatydamas pridedu grafinę detalę, kuri, tenkinant mano polinkį į aliteracijas, būtų pavadinta „readymade su priedais".

Kitą kartą, norėdamas demaskuoti esminę meno ir „readymade" antinomiją, įsivaizdavau „abipusį readymade": panaudokite Rembrandtą kaip lyginimo lentą!

Labai greitai supratau tokios raiškos formos besaikio kartojimo pavojus ir nusprendžiau „readymade" gamybą apriboti iki nedidelio skaičiaus per metus. Tuomet

11 Duchamp'o pasisakymas Niujorko Modernaus meno muziejuje 1961 m. spalio 19 d. Originalus tekstas saugomas Simono Watsono Tayloro kolekcijoje.

žinojau, kad žiūrovui, net labiau nei menininkui, menas yra įprotį formuojantis narkotikas, ir norėjau apginti savo „readymade" nuo tokio užteršimo.

Kitas „readymade" aspektas yra unikalumo trūkumas... Tą patį pranešimą perteikianti „readymade" kopija, tiesą sakant, beveik kiekvienas šiandien egzistuojantis „readymade", nėra originalas įprasta prasme.

Paskutinė pastaba šio išprotėjusio egoisto diskurse:

Kadangi menininko naudojamos dažų tūbelės yra pagaminti ir gatavi produktai, mes privalome padaryti išvadą, kad visi pasaulio tapybos darbai, taip pat ir asambliažo kūriniai, yra „readymade su priedais".

KOMENTARAS

Tekstas *Kūrybinis aktas* pirmą kartą buvo paskelbtas žurnale *Art News* (t. 56, 1957, nr. 4), tekstas *Dėl „readymade"* – žurnale *Art and Artists* (t. 1, 1965, nr. 4).

Šiuos programinius tekstus Marcelis Duchamp'as (1887–1968) parašė gerokai vėliau, nei įgyvendino juose išdėstytas idėjas. Čia jis jau kalba kaip vienas reikšmingiausių XX a. menininkų, autoritetas, kurio klausomasi norint suprasti, kas atsitiko menui. Nes pats Duchamp'as buvo vienas to posūkio kaltininkų.

Tekste *Kūrybinis aktas* Duchamp'as kalba apie pakitusią meninės kūrybos sampratą, teigdamas, kad autorius nebėra vienintelis kūrinio reikšmės autoritetas, o tik „tarpininkas", intuityviai atveriantis suvokimo lauką. Taigi menininkas negali numatyti, kaip bus suprastas jo kūrinys, ir juo labiau negali paveikti jo istorinio likimo. Šiame procese svarbesnis yra žiūrovo vaidmuo – Duchamp'as perduoda prasmės kūrėjo vaidmenį žiūrovui, kuris veikia plyšyje tarp to, ką menininkas sumanė, ir ką galiausiai sukūrė, padarydamas ir tai, ko neketino. Baigtas meno kūrinys yra tik „žaliava", kuriai galutinį pavidalą suteikia žiūrovas. Todėl kūrinio kūrimas niekada nesibaigia ir galima numanyti, kad kuo ilgiau trunka šis procesas, interpretacijai priauginant naujus jo kontekstus, tuo daugiau galimybių išlikti istorijoje turi kūrinys. Taigi Duchamp'as propaguoja kūrinio atvirumą. Tokius darbus darė ir pats specialiai atverdamas įvairias interpretacijos galimybes daugiaprasmiais, žaismingais, ironiškais pavadinimais, neturinčiais akivaizdžių sąsajų su matomais objektais. Šią strategiją paaiškina antrasis publikuojamas tekstas – *Dėl „readymade"*.

Antrajame tekste Duchamp'as aiškina „readymade" sampratą. „Readymade" – tai meno kūrinys, kurio pagrindas – gatavas daiktas, paprastai nelaikomas menu, nes yra kam nors praktiškai pritaikomas. Meno kūriniais tokius daiktus paverčia menininko sprendimas pristatyti juos kaip meną, dažniausiai menui skirtoje erdvėje, kartais – kiek pakeistus.

Sąvoka atsirado apie 1915 m. Duchamp'ui persikrausčius į JAV, nors jau anksčiau, gyvendamas Paryžiuje ir formuodamasis kaip menininkas, jis išmėgino įvairius tuomet aktualius moderniojo meno judėjimus. Iš pradžių Duchamp'as tapė kubistinius paveikslus, bet netrukus susidomėjo futuristinėmis laiko ir „ketvirtosios dimensijos" vaizdavimo problemomis, tad judėjimą akcentuodavo pasikartojančiomis figūromis. Taip jis nutapė garsiąją *Laiptais besileidžiančią nuogalę* (1912), kuri iš pradžių buvo atmesta kubistų salono, o 1913 m. eksponuota Niujorko *Armory Show* – pirmojoje JAV tokio masto modernizmo dailės apžvalgoje. Šioje parodoje paveikslas sukėlė skandalą ir išgarsino autorių. Būtent tai ir paskatino Duchamp'ą mesti tapybą – „tinklainės meną" – ir gilintis į tai, kas slypi už jos, – į galios mechanizmus, kurie veikia meno procesą. Konstruodamas programiniu laikomą kūrinį *Pabrolių nurengta nuotaka, arba Didysis stiklas* (1915–1923; *La mariée mise à nu par ses célibataires, même Le Grand Verre*), jis kūrė savo simbolių žodyną, tyrinėdamas meno ir kalbos santykius. Vėliau, susipažinęs su prancūzų matematiko Jules'o Henri Poincaré (1854–1912) teorija, jis ėmė eksperimentuoti su mokslinėmis idėjomis. Pavyzdžiui, *Trys standartiniai sustabdymai* (1913) yra tiesioginė Poincaré teorijos vizualizacija.

Kurti „readymade" Duchamp'ą paskatino to paties Poincaré mintis, kad tikrovė esanti nepažini, nes protui prieinami „ne patys daiktai, o santykiai tarp jų. Už jų nėra jokios pažinios tikrovės", todėl tiesa lieka nežinoma, nes gamtos dėsnius sukuria juos „suprantantys" protai[12]. Taigi Duchamp'as parinkdamas eksponavimui gatavus daiktus pavadinimu tik nurodydavo į plyšį, kuriame turi gimti mintis, bet minties koordinačių nepažymėdavo. Tame plyšyje atsirandančias kūrinių interpretacijas jis vertino kaip pačių suvokėjų kūrinius, neturinčius nieko bendra su jo kūriniu.

12 J. Mink, *Marcel Duchamp 1887–1968: Art as Anti-Art*, Köln: Taschen, 1995, p. 43.

„Readymade“ atsiradimą, be abejo, veikė dada judėjimo idėjos, kurias į JAV atvežė Duchampʼo bičiulis Francis Picabia (1879–1953). Pirmojo pasaulinio karo metu Ciuriche atsiradusio dada dalyviai laikėsi pozicijos, kad karas yra buržuazinės visuomenės sugedimo pasekmė ir kad ta visuomenė, jos menas bei racionalizmas kalti dėl milijonų žmonių žūties. Tad judėjimo tikslas buvo pasipriešinti buržuaziniam meno suvokimui, tyčia kuriant absurdiškus kūrinius ir naikinant prasmę. Šiame kontekste Duchampʼo „readymade“, anot Charlesʼo Harrisono ir Paulo Woodo, „turbūt radikaliausiai atmetė teiginį, kad visi didieji meno kūriniai turi jiems bendrą esminę ar klasikinę savybę“[13]. „Readymade“ taip pat išryškino meno ekspertų ir institucijų vaidmenį kuriant kūrinio vertę[14].

Pirmuoju Duchampʼo „readymade“ laikomas *Dviračio ratas*, jo užkeltas ant postamento dar 1913 m. Paryžiaus studijoje, kad pasigėrėtų, kaip jis sukasi. Šio kūrinio dailininkas neeksponavo ir apie terminą tokiai meno formai pavadinti negalvojo. „Readymade“ idėja gimė 1915 m.: parinkdamas gatavus daiktus ir pateikdamas juos kaip dailės kūrinius Duchampʼas kvestionavo kūrybos ir jos rezultatų sampratą ir ironizavo su meno vartojimu susijusius visuomenės įpročius, ypač – polinkį žavėtis kūriniais, jų iš tiesų net nesuprantant. 1966 m. duotame interviu BBC jis aiškino: „Mano idėja buvo pasirinkti objektą, kuris manęs netrauktų nei grožiu, nei bjaurumu. Žinote, žiūrint į jį rasti savo abejingumo tašką.“[15] *Butelių stovas* (1914) laikomas pirmuoju grynu „readymade“. Antrąjį „readymade“ – sniego kastuvą – Duchampʼas papildė pavadinimu: *Į pagalbą sulūžusiai rankai* (1915). Tačiau pasaulis pirmą kartą pastebėjo „readymade“ tik 1917 m., kai Duchampʼas Niujorko Nepriklausomųjų dailininkų draugijos (*Society of Independent Artists*), kurios tarybos narys buvo pats, parodai pasiūlė *Fontaną* – ant šono paverstą standartinės gamybos pisuarą su aiškiai užrašyta signatūra „R. Mutt“. Draugija deklaravo, kad į parodą bus priimti visi pasiūlytieji darbai, tad čia pateko ir Duchampʼo kūrinys, kuris, tiesa, buvo padėtas labai nuošalioje vietoje. Amerikos dada žurnalo *The Blind Man* antrajame ir paskutiniame numeryje (1917) *Fontanas* publikuotas kartu su apie jį diskutuojančiais tekstais ir paties Duchampʼo anoniminiu straipsniu *R. Mutto atvejis*: „Ar ponas Muttas padarė *Fontaną* savo rankomis, ar ne – nesvarbu. Jis jį PASIRINKO. Jis paėmė gyvenimo daiktą, padėjo taip, kad jo naudinga reikšmė dingo po nauju pavadinimu ir požiūriu – sukūrė naują mintį tam objektui.“[16] Šis tekstas, jo pagrindinis teiginys, kad menininko pasirinkimas lemia bet kokio objekto tapimą meno kūriniu ir kad intelektinė interpretacija yra svarbesnė už amatą, tapo kertiniu diskusijose apie naują meno sampratą XX amžiuje.

Dar vienas reikšmingas Duchampʼo „readymade“ buvo L. H. O. O. Q. (1919) – Leonardo da Vinci šedevro *Mona Liza* parodija. Duchampʼas paėmė šio paveikslo reprodukciją ir pripiešė portretuojamajai ūsus ir barzdelę. Pavadinimas yra fonetinis pokštas, nes garsiai perskaičius jį sudarančias raides prancūziškai ištariama frazė: *Elle a chaud au cul* – „jos subinė karšta“ (kitaip sakant, ji seksualiai susijaudinusi ir prieinama).

Duchampʼo „readymade“ ir kitos kūrybinės teorijos inspiravo XX a. antroje pusėje susiformavusius meno judėjimus ir padarė tiesioginę įtaką konceptualizmui. Jo mintys taip pat yra susijusios su šiuolaikiniam menui aktualia diskusija apie kopijos ir originalo santykį.

Čia publikuojami du Duchampʼo tekstai labai naudingi dailės istorikui, nes jie paaiškina vieno žymiausių XX a. menininkų intencijas ir jo kūrybą grindžiančią ideologiją. Kadangi Duchampʼo kūryba paskatino to laikotarpio menininkus radikaliai pakeisti meno suvokimą, šie tekstai, grąžindami prie tokio meno ištakų, padeda suprasti šiuolaikinio meno principus ir juos formavusį mąstymą.

AGNĖ NARUŠYTĖ

13 *Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas*, sudaryt. Ch. Harrison, P. Wood, Oxford: Blackwell, 1992, p. 219.

14 *Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas,* p. 248.

15 „Duchamp interviews“, in: BBC, *www.youtube.com/watch?v=7CFQY0Yf1iI&feature=grec_browse*.

16 *Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas*, p. 248.

MOKYMO PROGRAMA

Mokymo programa yra itin svarbus dailės istorijos studijų šaltinis, suteikiantis įvairiapusių žinių apie istorinio laikotarpio, šalies, regiono dailę: aktualius estetinius idealus, dailininkų profesinio ugdymo principus, dailės žanrinę struktūrą ir ikonografiją, bendruosius stiliaus ypatumus ir individualios manieros susiformavimo pagrindus. Mokymo programų tyrimai neatsiejami nuo dailės istorijos disciplinos raidos. Mokymo programos buvo skaitomos, analizuojamos ir kritikuojamos nuo Giorgio Vasari laikų, nors atskiru dailės istorijos tyrimų objektu tapo tik XX a. viduryje, pasirodžius Nikolauso Pevsnerio veikalui *Dailės akademijos: praeitis ir dabartis* (*Academies of Art: Past and Present*, 1940).

Mokymo programa paprastai būna parengta vieno autoriaus ir taikoma jo pedagoginei sistemai, tačiau ji gali tapti pagrindu ir visos dailės švietimo institucijos veiklai (vieno dailininko suformuluotais programiniais principais dažnai vadovaudavosi dailės akademijos, tokiu pačiu principu buvo kuriamos ir kai kurių modernių dailės švietimo institucijų, pavyzdžiui, Bauhauzo, programos).

Mokymo programos elementų turi dailės praktikos užrašai ir pavyzdžių knygos, tačiau atskiro mokymo programos žanro atsiradimas siejamas su dailės akademijų pradžia. Dailės akademiją, kaip profesinio ugdymo instituciją, suformavo manieristai: 1563 m. Florencijoje įkurta Piešimo akademija (*Accademia del Disegno*), 1577 m. Romoje pradėjo veikti Šv. Luko tapytojų akademija (*Accademia dei pittori di San Luca*), 1580 m. Bolonijoje – Keliaujančiųjų akademija (*Accademia degli Incamminati*). Pirmosios iniciatoriumi ir pagrindiniu ideologu laikomas Vasari, antrosios – Federico Zuccari, trečiosios – Ludovico Carracci su jaunesniaisiais pusbroliais Annibale ir Agostino.

Vieni svarbiausių šių institucijų tikslų – suteikti menininkams grupinį identitetą, nepriklausantį nuo dirbtuvių, ir žinių bei įgūdžių, pranokstančių amatininkams

prieinamą išsilavinimą. Akademijos padėjo atskirti dailę ir amatus (taip pat taikomąją dailę, likusią funkcionuoti cechų ir gildijų pagrindu). Mokymo programą sudarė praktinės piešimo pratybos bei teorinės paskaitos apie geometriją, perspektyvą ir anatomiją. Tinkamiausia priemone piešimo įgūdžiams lavinti buvo pripažinti meistrų piešiniai ir Antikos skulptūra: kai kada autentiški archeologiniai radiniai, bet dažniau marmuro kopijos, o vėliau gipso išliejos.

Svarbus akademinio ugdymo etapas – nuogo kūno studijos. Jas sudarė gyvo modelio, preparuotų lavonų ir anatominių modelių piešimas. Raumenų studijoms nuo XVIII a. vidurio plačiai naudoti vyro be odos modeliai, vadinamieji ekoršai (pranc. *écorché* – nuluptas). Vieną iš mokymo tikslais plitusių ekoršų 1767 m. sukūrė prancūzų skulptorius Jeanas Antoine'as Houdonas[1]. Šios nuostatos mokant piešimo galioja iki šiol.

Akademijos negalėjo kurtis be politinės valdžios palaikymo (Florencijos akademija atsirado remiant tuometiniam valdovui Cosimo I Medici, Romos akademijos steigimą patvirtino popiežius Grigalius XIII), tad labai greitai jos tapo oficialiojo meno tvirtovėmis. Greta dailininkų ugdymo funkcijos, akademijos įgijo svarbiausio dailės vertintojo statusą: narystė akademijoje, jos teikiami apdovanojimai ir pan. užtikrino dailininkams atitinkamą socialinį statusą, įvairias privilegijas, gerai apmokamus užsakymus. Akademija *par excellence* laikoma Prancūzijos karališkoji tapybos ir skulptūros akademija (*Académie Royale de Peinture et de Sculpture*), įsteigta Paryžiuje 1648 m. Romos Šv. Luko akademijos pavyzdžiu ir reformuota 1661 m., globojant Liudvikui XIV, tiksliau, jo ministrui Jeanui Baptiste'ui Colberui. Prancūzijos dailės akademijos pirmasis vadovas – tapytojas ir meno teoretikas Charles le Brunas (1619–1690) buvo taip pat ir Gobelenų priemiesčio audyklų vadovas, atsakingas už baldų, indų ir kitų meniškų dirbinių gamybą karaliaus dvarui bei Versalio rezidencijos įrangą. Kitose šalyse XVII–XVIII a. įkurtos akademijos orientavosi į Prancūzijos dailės akademijos pavyzdį, jų programos rėmėsi le Bruno ir jo aplinkos suformuluotais ugdymo principais[2]. Akademijų programiniai principai, išdėstyti paskaitų

1 Plačiau žr.: M. Kemp, M. Wallace, *Spectacular Bodies: the Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now*, Hayward Gallery, University of California Press, 2000, p. 69–90.

2 Pavyzdžiui, Vienos dailės akademija įsteigta 1692 m., Berlyno 1696 m., Madrido 1752 m., Kopenhagos 1754 m., Sankt Peterburgo 1757 m., Drezdeno 1764 m.

ir diskusijų užrašuose, vieningai teigė ir įtvirtino klasicizmo kanonus. Pavyzdžiui, vienas Prancūzijos dailės akademijos programinių tekstų – 1667 m. lapkričio 5 d. le Bruno vieša paskaita apie Nicolas'ą Poussiną[3]; 1768 m. įkurtos Londono Karališkosios dailės akademijos (*Royal Academy of Art*) teorines nuostatas išplėtojo pirmasis jos prezidentas Joshua Reynoldsas (1723–1793) kasmetinėse paskaitose, skaitytose nuo 1769 iki 1790 m.

Iki XVIII a. pabaigos akademinių mokymo programų orientyras – grožio idealas, suformuluotas estetiniuose traktatuose (pavyzdžiui, Giovanni Pietro Bellori *Tapybos, skulptūros ir architektūros idėja*, 1664[4]) ar meno istorijos veikaluose (Johanno Joachimo Winckelmanno *Mintys apie graikų kūrinių imitaciją skulptūroje ir tapyboje*, 1755, ir *Antikos meno istorija*, 1764[5]) ir įkūnytas pripažintų dailininkų (graikų, romėnų, Raffaello, Peterio Paulio Rubenso, Poussino ir kt.) kūriniuose. Akademijų programiniuose tekstuose diskutuota dėl piešinio ir tapybos išraiškos priemonių primato, analizuotos įvairios estetinės sąvokos (pavyzdžiui, „ekspresija“), ginčytasi dėl pavyzdžių (kuo sekti: Antika ar amžininkais, o jei amžininkais, tai kuriais? – pastarąją dilemą atspindi XVIII a. „pusenistų“ ir „rubensistų“ bei XIX a. Ingres'o ir Delacroix šalininkų ginčai, įsiplieskę tarp Prancūzijos dailės akademijos narių). Vienas svarbių diskusijų objektų – amžinas dailės klausimas: kiek dailė priklausoma nuo gamtos pažinimo ir imitavimo? XIX a. akademijų programos supaprastėja: viena vertus, klasikos idealas tarsi tampa visuotinai pažįstamas ir pripažįstamas, kita vertus, amžininkai pradeda ieškoti iš esmės naujų dailės orientyrų, tad mokymo programose fiksuoja tik praktinio ugdymo uždavinius.

Akademizmui būdingas bendras estetinis idealas formavo bendrus mokymo principus, kurie vis dėlto šiek tiek skyrėsi priklausomai nuo šalies ir istorinių bei kultūrinių aplinkybių. Šiuos niuansus apibūdina individualių mokyklų atsiradimas. Šiuo atveju „mokykla“ vadinama kaip norma suprasta mokytojo maniera sekančių dailininkų kūryba: Carracci, Guido Reni, Rubenso ir kt. mokykla. „Mokyklos“ sąvoka panašia prasme taikoma ir XX a. dailei: Bourdelle'io, Gudaičio, Mikėno ir kt. mokykla.

XIX a. dailės raida siejama su antiakademistinių judėjimų atsiradimu ir plėtote, individualių mokymo principų įteisinimu. XIX a. vid. atsiradusios laisvosios akademijos dažnai neturėjo užrašytos programos, jų dėstymo metodai fiksuoti kituose šaltiniuose. Mokymo programas akademijų krizės epochoje keitė dailininkų meninių programų kategorijai priskirtini manifestai. Naujas poreikis formuluoti pedagoginius siekius ir principus susijęs su nacionalinių akademijų kūrimu jaunose nacionalinėse valstybėse XX a. pirmoje pusėje ir modernizmo programinius principus siekiančių įgyvendinti dailės mokyklų atsiradimu. Iš pastarųjų žinomiausios ir įtakingiausios vokiečių Bauhauzas ir rusų Vchutemasas-Vchuteinas[6] pasižymėjo ne tik aiškiai suformuluotais programiniais teiginiais, bet ir įnirtingomis diskusijomis dėl pedagoginio ugdymo principų.

Vėlyvojo modernizmo ir postmodernizmo epocha pasižymi individualių mokymo programų gausa, dailės studentams siūlančia pasirinkimo įvairovę. Mūsų laikais mokymo programa traktuojama ir kaip dailės pedagogo taikomų ugdymo principų šaltinis, skirtas įrodyti jo kvalifikaciją ir pateikiamas konkursui dėl pedagoginio docento arba profesoriaus vardo. Tokiais atvejais pedagogas priverčiamas raštu išdėstyti savo požiūrį į dailę ir jos tikslus.

Mokymo programa atspindi imanentinę dailės raidą, leidžia apčiuopti jos pokyčių priežastis, kartu perteikia visuomenės požiūrį į dailės kūrybą bei vartojimą, t. y. išreiškia „socialinį užsakymą“ dailininkus rengiantiems pedagogams.

GIEDRĖ JANKEVIČIŪTĖ

3 J. Held, *Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat*, Berlin: Reimer, 2001, p. 339–367.

4 G. P. Bellori, *L'idea della pittura, scultura ed architettura*, 1664.

5 J. J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in Malerei und Bildhauerkunst*, 1755, ir *Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764.

6 Pavadinimų: Aukštosios meninės techninės dirbtuvės (rus. *Высшие художественно-технические мастерские – Вхутемас*) ir iš šių dirbtuvių išaugusio Aukštojo meninio-techninio instituto (rus. *Высший художественно-технический институт – Вхутеин*) sutrumpinimai.

Juozapas Saundersas. Vilniaus universiteto Piešimo mokyklos projektas (1811)

> **Tekstas iš:** Rūta Janonienė, *Jonas Rustemas*, Vilnius: VDA leidykla, 1999, p. 240–242 (iš rusų k. vertė Rimas Šidlauskas, komentarus parengė Rūta Janonienė)

Kad piešimo menas iš tiesų lavintų skonį ir žadintų meilę grožiui ir tobulumui kaip puiki auklėjimo priemonė, reikia: pirma, kad taisyklės, kurių mokoma, būtų geros; antra, kad jos būtų kiek įmanoma išsamesnės. Visą laiką Vilniaus universiteto Piešimo mokykla turėjo gan mažą įtaką meno pažangai, nes nebuvo atsižvelgiama į būtinybę nustatyti piešimo laipsniškumą nuo pradinių taisyklių iki tobulo gamtos formų ir senovės meno kūrinių pažinimo. Iki šiol ji iš esmės buvo tik pradinė.

Pradinės piešimo mokyklos teikiamos galimybės gali būti naudingos tik pirmam polinkiui menams sužadinti ir palaikyti – jos niekuomet nepajėgs tobulinti gabumų ugdymo; priešingai, jeigu mokymas ribojasi tik pradinėmis taisyklėmis, tai jis ima kenkti mokyklos laimėjimams, užuot juos plėtojęs [...]. Nesant geros parengiamosios mokyklos, skulptūros ir grafikos mokyklos visada susidūrė ir susidurs su nenugalimais sunkumais. Iki šiol auklėtiniams nebuvo galimybių susipažinti su, taip sakant, tarpiniais žingsniais nuo piešimo meno pradmenų iki aukščiau nurodytų jo šakų studijų. Jie įstodavo į minėtą mokyklą kaip laivas, plaukiantis į jūrą be vadovo ir be kompaso. Šiam blogiui ištaisyti žemiau pasirašiusysis, gavęs Literatūros ir dailės fakulteto pavedimą sudaryti piešimo mokyklos įkūrimo projektą, pateikia tokias mintis.

Piešimo mokykla būtinai turi būti padalyta į tris šakas arba klases, apimančias visas piešimo dalis ir taisykles:

MOKYKLOS SKYRIAI

1. Pradinio piešimo mokykla.
2. Antikinių skulptūrų piešimo mokykla.
3. Piešimo iš natūros mokykla.

Mokymas galėtų vykti pagal tokias taisykles:

MOKYKLOS SANDARA

1. Kiekvienas auklėtinis, norintis įstoti į antrąją mokyklą, turi pateikti fakultetui vieną savo piešinį, atliktą pradinėje mokykloje ir pasirašytą profesoriaus. Jeigu fakultetas pripažins jį turint gabumų piešti antikines skulptūras, dekanas jam be vargo duos savo pasirašytą priimamąjį bilietą su pažymėta data. Be tokio bilieto niekam nebus leidžiama piešti antroje mokykloje, ir piešimo valandų metu įėjimas į ją bus uždraustas visiems, neturintiems leidimo.

2. Kiekvienas antros mokyklos auklėtinis, norintis įstoti į trečią, privalės fakultetui pateikti vieną iš savo piešinių, atliktą antroje klasėje ir pasirašytą profesoriaus. Jeigu fakultetas pripažins jį turint gabumų piešti apnuogintą kūną, dekanas išduos savo pasirašytą ir datuotą priimamąjį bilietą. Niekam, negavusiam tokio bilieto, nebus leidžiama piešti trečioje mokykloje, ir piešimo valandų metu įėjimas į salę bus uždraustas visiems be išimties. Nei vienam auklėtiniui nebus leidžiama įeiti anksčiau, negu bus pastatyta figūra.

3. Tie auklėtiniai, kurie nebus pripažinti pakankamai pažengusiais, kad įstotų į antrąją ar trečiąją mokyklą, tęs studijas toje mokykloje, kurioje buvo atlikti piešiniai, kol sukurs piešinius, vertus priimti fakultete.

4. Tie auklėtiniai, kurie gaus bilietus į antrąją mokyklą, privalės neatidėliotinai išklausyti anatomijos kursą, kad įgytų osteologijos [kaulų anatomija] ir miologijos [raumenų anatomija] žinių. [...]

5. Piešimo profesorius dėstys pirmoje pradinėje mokykloje dvi savaitines vienos valandos trukmės pamokas; antrojoje, antikinių skulptūrų, mokykloje – dvi savaitines dviejų valandų trukmės pamokas; trečiojoje, natūros, klasėje – dvi savaitines dviejų valandų trukmės pamokas.

6. Universitete dirbantys dailės profesoriai kiekvienas iš eilės statys gyvą modelį. Viena poza bus piešiama dvi savaites. [...]

PARODA

7. Gabumams pažadinti ir menui populiarinti būtų gera kasmet surengti dailės kūrinių parodas, tiek piešinių, tiek ir paveikslų, skulptūrų, biustų, bareljefų, architektūros ir raižinių. Dailės profesoriai ir mėgėjai, taip pat mokyklos ir gimnazijos turi būti pakviesti jas paremti.

Pastaba. Parodai pateikti kūriniai turi būti priimti į ją Literatūros ir dailės fakulteto sprendimu, o vėliau bus paskelbti labiausiai pasižymėjusiųjų vardai ir jų kūrinių temos.

8. Siekdamas suteikti auklėtiniams daugiau galimybių tobulėti senosios dailės puikiose srityse universitetas turi kasmet gausinti statulų ir biustų kiekį, kol salė turės visus reikalingus dalykus.

Pastaba. Per 4 ar 5 metus galima gauti visa, ko reikia, išleidžiant po 100 rublių per metus.

9. Siekiant kiek pagarsinti [laimėjimus] auklėtinių rungtyniavimo būdu reikės nustatyti apdovanojimus.

APIE APDOVANOJIMUS IR KONKURSĄ

Apdovanojama turi būti sidabro medaliu. Visi turės teisę dėl jo rungtyniauti. Medaliai būtų dviejų rūšių: 1) už geriausią nuogo kūno piešinį – mažasis sidabro medalis; 2) už geriausią istorinę kompoziciją, nutapytą aliejiniais dažais fakulteto nurodyta ir trims mėnesiams likus iki konkurso paskelbta tema, – didysis medalis. Kompozicijos eskizas privalo būti sukurtas trečioje klasėje. Už geriausią bareljefinį medalioną, susidedantį iš ne mažiau kaip trijų figūrų [mažasis medalis], didysis medalis – už medalioną, [susidedantį] iš keturių [figūrų], sąlygos tos pačios. Už geriausią istorinio paveikslo raižinį – didysis medalis. Sąlygos tos pačios. Apie konkurse dalyvaujančiųjų privalumus spręs Literatūros ir dailės fakultetas.

10. Apdovanojimus gavę auklėtiniai turės teisę arba pirmenybę būti pasiųsti į Paryžių, Romą, Londoną tobulintis savo studijose. Kelionės ir trejų metų pragyvenimo svetimose šalyse išlaidas apmokės universitetas. Auklėtiniai bus įpareigoti siųsti į universitetą per metus atliktus savo darbus.

11. Medaliai už geriausią nuogo kūno piešinį gali būti skiriami kasmet, o didieji medaliai – kas dveji ar treji metai. Įteikimas turi vykti viešai ir ta proga vienas iš profesorių turi pasakyti prideramą kalbą.

Nauda ta, kad universitetas greit ims išleisti: 1) dailininkus; 2) mokytojus mokykloms ir gimnazijoms.

[parašas]

KOMENTARAS

Šaltinis saugomas Sankt Peterburgo Centriniame valstybiniame istorijos archyve[7]. Tekstas atspindi akademizmo tendencijų įsitvirtinimą Lietuvos dailės švietimo sistemoje.

Piešimo mokyklos projektas buvo parengtas anglų kilmės dailininko, grafikos profesoriaus, Stokholmo ir Peterburgo dailės akademijų nario Juozapo Saunderso (Joseph Saunders, 1773–1845), kuris Vilniaus universiteto kuratoriaus Adomo Jurgio Čartoriskio kvietimu atvyko į Vilnių ir čia įsijungė į dailės studijų krypties reformos kūrimą. Projektas parengtas remiantis ankstesniu tuometinio Vilniaus universiteto Tapybos ir piešimo katedros adjunkto (vėliau profesoriaus) Jono Rustemo (1762–1835) projektu, kurio visas tekstas nėra žinomas.

Akademinė dailės mokymo sistema Europos šalyse iš esmės nekito nuo Renesanso laikų. Ji paplito ir įsitvirtino XVI–XVIII a. įkurtose dailės akademijose: Romos Šv. Luko akademijoje (įst. 1577 m.), Paryžiaus Karališkojoje tapybos ir skulptūros akademijoje (įst. 1648 m.), Vienos dailės akademijoje (įst. 1692 m.), Stokholmo Karališkojoje Švedijos dailės akademijoje (įst. 1770 m.) ir kt. Mokymas jose rėmėsi Antikos ir Renesanso meno principų pažinimu ir idealiais pripažintų dailės kūrinių kopijavimu, o studijų pagrindą sudarė piešimo įgūdžių lavinimas. Pirmiausia piešimo buvo mokoma kopijuojant piešinius (tam buvo naudojami „pavyzdiniai“ raižiniai), vėliau – piešiant gipsines antikinių skulptūrų kopijas, galiausiai pereinama prie gyvo modelio piešimo. Dar vėliau, taip pat etapais, buvo imama studijuoti tapybą ar skulptūrą. Kaip papildomos disciplinos akademijose buvo studijuojama anatomija, geometrija, perspektyva, skaitomos istorijos ir mitologijos paskaitos, kartais organizuojami disputai meno teorijos klausimais. Europos dailės akademijose kaip studentų skatinimo priemonė buvo plačiai naudojama konkursų ir apdovanojimų sistema, o aukščiausiu įvertinimu laikyta stipendija pasitobulinti užsienyje, visų pirma, klasikinės dailės lopšiu pripažintoje Romoje (Prancūzija Romoje net įsteigė Paryžiaus dailės akademijos filialą; tai – iki šiol egzistuojanti Romos akademija, nuo 1803 m. įsikūrusi buvusioje Medicci viloje).

Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje dailės akademijos nebuvo. Tik 1797 m. Vilniaus universitete įsteigta Tapybos ir piešimo katedra, kuriai vadovauti pakviestas

7 *Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга*; ЦГИА СПб, ф. 773, оп. 62, д. 7.

Romos Šv. Luko akademijos auklėtinis Pranciškus Smuglevičius (1745–1807). Ši katedra tapo pirmuoju akademinio dailės mokymo centru Lietuvoje. Smuglevičiaus parengta Piešimo ir tapybos mokymo Vilniaus universitete programa buvo paskelbta 1799 m. (anksčiau paviešinti tik bendriausi mokymo principai). Joje numatyti, nors suformuluoti ne itin griežtai, akademiniam dailės mokymui būdingi etapai, akcentuota teorinių disciplinų ir bendro humanitarinio dailininko išsilavinimo svarba, tačiau konkretūs metodologiniai mokymo principai neįvardyti, nenumatyta meno konkursų ir mokinių premijavimo sistema. Tiesa, Smuglevičiaus vadovavimo katedrai laikais ir vėliau žinomi atskiri, nesistemingi gabių studentų apdovanojimo piniginėmis premijomis atvejai.

Dailės dėstymo Vilniaus universitete reforma palaipsniui brendo po Smuglevičiaus mirties ir itin suaktyvėjo po 1810 m., į Vilnių iš Peterburgo atvykus Saundersui. 1811 m. pateiktą Saunderso programos projektą tų pačių metų gegužės 1 d. patvirtino Universiteto Taryba, o netrukus, birželio 12 d., jį patvirtino Rusijos imperijos švietimo ministras. Saunderso programa tapo pagrindu Vilniaus Piešimo mokyklos darbui.

Saunderso programa vakarietiškoms dailės akademijų programoms artima esminėmis mokymo proceso nuostatomis: nuo kopijavimu paremtų piešinio studijų rekomenduojama pereiti prie natūros studijų; piešimas laikomas dailininkų rengimo pagrindu. Saundersas taip pat siekė griežtai susisteminti studijų eigą, bandė įvesti konkursų ir apdovanojimų tradiciją, būdingą kitoms akademijoms. Projekte atsispindi ne tik tradicinės senųjų dailės akademijų ypatybės, bet iš dalies rado atgarsį ir naujausi jų veiklos pokyčiai. XVIII a. akademijos, kitaip nei ankstesnėse epochose, daugiau dėmesio pradėjo skirti visuomeninėms dailės funkcijoms: miesto meninio gyvenimo organizavimui, visuomenės lavinimui, jos kultūrinio lygio kėlimui, taip pat ir dailiųjų amatų globai bei priežiūrai. Šias nuostatas perėmė XIX a. akademijos. Saunderso projekte tokių idėjų atgarsiu reiktų laikyti planus rengti mokinių darbų parodas, taip pat Lietuvos realijų padiktuotą siekį rengti ne tik dailininkus, bet ir piešimo mokytojus mokykloms. Kalbant apie konkrečias meninės edukacijos priemones, XIX a. Europos akademijų programų naujove buvo kompozicijos mokymo įtraukimas į oficialią studijų programą. Šio dalyko buvo mokoma per eskizų kūrimą. Pavyzdžiui, Paryžiaus dailės akademija viena iš pirmųjų įvedė tapybos kompozicijų konkursus; XIX a. pradžioje jie tapo pirmuoju kasmetinės Romos premijos – *Prix de Rome* – konkurso etapu. Kom-

pozicijos konkursas numatytas ir aptariamoje Vilniaus Piešimo mokyklos programoje. Taigi, ši programa rodo, kad XIX a. pradžioje Vilniaus universiteto dailės katedros, nors apimtimi ir organizacija neprilygo Europos dailės akademijoms, savo tikslais ir mokymo sistema siekė nuo jų neatsilikti. Nuodugnios piešimo pamokos turėjo ugdyti mokinių grožio suvokimą, prisidėti prie visuomenės estetinio skonio ugdymo. Kita vertus, šią mokyklą baigę absolventai turėjo būti įgiję stiprius piešimo pagrindus ir pasirengę tolesnėms specializuotoms (tapybos, skulptūros, grafikos) studijoms. Būtina pažymėti, kad Piešimo mokyklos projektas apėmė tik pradinės dailės studijų pakopos organizavimą, jame neaptarta tolesnė specialybės ir pagalbinių studijų eiga. Tai, kad tokios aukštesnės studijos buvo numatytos, rodo projekto dalis, skirta konkursų rengimo ir geriausių darbų apdovanojimo nuostatams – joje apdovanojimai numatyti už tapybos, skulptūros ir grafikos darbus. Tiesa, keletą metų tapyba ir skulptūra buvo dėstoma tik Rustemo ir skulptoriaus Kazimiero Jelskio privačia iniciatyva, į studijų programas šios disciplinos, kitaip nei grafika, nebuvo įtrauktos (tapyba oficialiai grąžinta į studijų programą tik 1819 m.). Grafikos, kaip savarankiškos disciplinos, išskyrimą Vilniuje galima laikyti tam tikra vietine specifika (paprastai akademijose būdavo tapybos, skulptūros ir architektūros specializacijos). Didelės reikšmės tam turėjo ne tik Saunderso – grafikos profesoriaus – asmenybė, bet ir bendra Universiteto (ir jo kuratoriaus Čartoriskio) nuostata, aukštai vertinanti meno praktinę reikšmę. Šiuo požiūriu grafika (apimanti ir kaligrafiją, ir geografinių žemėlapių rengimą, ir įvairių leidinių, tarp jų ir mokslinių knygų ar mokykloms skirtų vadovėlių iliustravimą) žadėjo daugiausia konkrečios visuomeninės naudos ir buvo akivaizdžiai proteguojama. Plačiau negu nurodyta mokyklos projekte buvo dėstomos ir teorinės disciplinos, tarp jų ir paties Saunderso skaitomas meno istorijos kursas.

1811 m. Piešimo mokyklos projektas buvo įgyvendintas tik iš dalies. Pirmoje projekto dalyje apibrėžta triklasė piešimo mokymo sistema gyvavo iki pat Universiteto uždarymo 1832 metais. Buvo padidintas piešimui skirtų valandų skaičius, sutvarkyta mokymo eiga. Jau 1811 m. rudenį naujai įrengta piešimo klasė, joje pastatyta pakyla gyvam modeliui; Universiteto dokumentuose minimi ir samdomi pozuotojai – tai rodo, kad gyvo modelio studijos trečioje „klasėje“ neliko tik teorine nuostata, bet buvo įgyvendintos praktiškai. Mokymosi vienoje klasėje laikas iš esmės nebuvo reglamentuotas, jis priklausė nuo mokinio parodytos pažangos. Iš vienos klasės į

kitą buvo pereinama tik išlaikius atitinkamus egzaminus – gavus gerą įvertinimą už pateikus tam tikrą lygį atitinkančius piešinius. Tuo tarpu punktai, susiję su mokinių premijavimu ir siuntimu į užsienį, iš pradžių buvo atmesti dėl ribotų Universiteto finansinių galimybių. Nepakankamai lėšų buvo skiriama ir antikinių „gipsų", raižinių ir kitų meno studijoms būtinų pavyzdinių kūrinių kolekcijos įsigijimui, nors tokios kolekcijos pagrindas buvo sukauptas (dalį raižinių padovanojo Rustemas), įsigyta gerų antikinių skulptūrų kopijų. Vis dėlto tai nebuvo paskutinis Vilniaus universiteto dailės katedrų reorganizacijos projektas, o dalis jo principų buvo perkelta į vėlesnius (1818 m., 1820–1822 m., 1826 m.) Saundersо ir Rustemo projektus ir bent iš dalies įgyvendinta. Pavyzdžiui, imtos rengti mokinių darbų parodos (nuo 1820 m.), buvo organizuojami konkursai (minimi nuo 1818 m.), keletas premijuotų ar kitaip atrinktų studentų išsiųsti tobulintis į Peterburgo dailės akademiją ar aukštąsias dailės mokyklas Europoje.

Piešimo mokyklos projektas rodo to meto Vilniaus universiteto meno profesorių pastangas pakelti dailės studijų lygį, mokymo procesui pritaikyti europinėse akademijose įprastą sistemą, taip užtikrinant profesionalių dailininkų rengimą. Projekte išdėstyti edukacinio proceso etapai iliustruoja akademinio mokymo pagrindus ir leidžia geriau suprasti tuos kūrybinius principus, kuriais rėmėsi klasicizmo epochos dailininkai. Tai, kad keletą metų Vilniaus universitete sistemingai funkcionavo tik Piešimo mokykla, t. y. pirmasis nuoseklių akademinių meno studijų etapas, o tapyba ir skulptūra nebuvo nuosekliai dėstoma, turėjo neigiamų padarinių – nesuteikus pilno profesinio išsilavinimo, nebuvo galima kokybiškai parengti dailininkų. Kita vertus, nuo Piešimo mokyklos laikų Lietuvos dailėje labai išaugo piešinio reikšmė, ėmė formuotis piešinio, kaip savarankiško dailės žanro, samprata.

RŪTA JANONIENĖ

Kostas Dereškevičius. Kompozicijos dėstymas tapybos specialybės I–II kurso studentams (1987)

> **Tekstas iš:** Kostas Dereškevičius, *Kompozicijos dėstymas tapybos specialybės I–II kurso studentams. Metodinės rekomendacijos*, Vilnius, 1987, p. 16–19, 29, 36–37 (komentarus parengė Linara Dovydaitytė)

Turinys

[...]

7. Plokštuma ir erdvė

Plokštumos suvokimas glaudžiai susijęs su erdvės problemomis. Dailininkas, siekdamas išlaikyti plokštumą, nuolat turi galynėtis su erdvę formuojančiomis ypatybėmis.

Be minėtų spalvos ypatybių, ryškus ilgųjų bangų spalvų sugebėjimas „įlįsti" į priekį ir atrodyti tvirtesnėmis, tankesnėmis bei kietesnėmis. Panašūs reiškiniai pastebėti ir su tonais: tamsūs tolsta, o šviesūs artėja.

Plokštumai formuoti įtakos turi ir kontūro ypatybės. Sakykime, objektai, turintys išgaubtą kontūrą, daro įspūdį gulinčių virš plokštumos, o turintys įgaubtą kontūrą, – daro skylės įspūdį. Šio efekto pavyzdžiu gali būti V. Van Gogo [= Vincent van Gogh] paveikslas *Arlietė*[8]. Žinoma, be kontūro plokštumai pabrėžti čia pasinaudota reiškiniu „figūra-fonas" bei atitinkamu spalvos efektu.

Erdvės iliuzijos viršūnė buvo pasiekta baroko dailėje. Šiai ypatybei plėtotis padėjo tapybos jungimas su architektūra.

Paveikslo plokštumos akcentavimas, kaip jau minėta, dailėn grįžo su P. Sezano [= Paul Cézanne] kūryba ir yra būdingas Vakarų Europos XX a. dailei. Netgi vadinamojo hiperrealizmo stiliaus paveikslai orientuoti į plokštumos tvarkymą, o ne į iliuzinę erdvę. Plokštumos sprendimo pobūdžiu įdomūs yra A. Matiso [= Henri Matisse] ir P. Pikaso [= Pablo Picasso] piešiniai. Matisas dažnai naudodavo liniją. Dėl to šio pobūdžio piešiniai suvokiami kaip savarankiškos linijos ir atrodo kaip išaustas iš linijų skaidrus voratinklis. Kuo kontūrinio piešinio plotas didėja, tuo labiau kontūras netenka savo efekto. Apimties efektas visiškai sumažėja.

Senieji meistrai siekė pabrėžti apimties tvirtumą ir jos gilumą. Šiuolaikinių dailininkų kūryboje pastebimas polinkis į daiktų dematerializavimą, o erdvė labai sumažinama. Šiuolaikiniai piešiniai dažniau apibūdinami kaip žmogaus rankų kūrinys, jo vaizduotės vaisius, o ne fizinės realybės iliuzija.

Dailės kūrinio erdvei suvokti didelę reikšmę turi ir intelektas bei dailės kūrinio turinio ar temos žinojimas. Tačiau panašios žinios vargiai gali turėti įtakos suvokimo efektui. Suvokimo efektas turi reikšmės kūrinio ekspresyvumui.

Kodėl dailininkas nori išsaugoti formalią plokštumą? Į šį klausimą atsako R. Arnheimas: „Apimties laipsnis varijuojasi nuo gilios perspektyvos, būdingos baroko kūriniams, iki visiškos plokštumos, būdingos Mondriano abstrakcijai. Tačiau joks išankstinis siekis, joks meninis įgūdis negali sukurti visiškai uždaro gilumos efekto (išskyrus tuos atvejus, kai šis efektas kuriamas cerkvės aukštomis lubomis ar sceninių triukų kombinacijomis). Fizinėje erdvėje paveikslas visada išlieka plokščiu paviršiumi. Matyt, užuot kūręs iliuziją, pasmerktą netobulumui, dailininkas sąmoningai pabrėžia frontalią plokštumą ir kartu dvigubai praturtintą kompoziciją." (R. Arnheim, *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*, University of California Press, 1954; cituota pgl. vertimą į rusų k.: Р. Арнхейм, *Искусство и визуальное восприятие*, Москва: Прогресс, 1974, p. 277)

8 Šiuo pavadinimu Van Goghas nutapė kelis arlietės p. Ginoux atvaizdus. Du 1888 m. tapyto portreto variantai atitinkamai saugomi Paryžiaus Orsay muziejuje ir Niujorko Metropoliteno muziejuje; 1890 m. nutapyti keturi to paties modelio atvaizdai yra: Romos Modernaus meno galerijoje, Kröller-Müller muziejuje De Hoge Veluwe, San Paulo Modernaus meno muziejuje ir privačiame rinkinyje.

Su plokštumos ir erdvės problema siejasi paveikslo rėmo klausimas. Rėmo funkcija psichologiškai grindžiama bendru dėsningu plokštumos ir erdvės ryšiu, kuris vadinamas „figūra-fonas".

Rėmai istoriniu požiūriu (nuo Renesanso iki šių dienų) patyrė didelę evoliuciją. Paveikslai, naudoti kaip interjero dalis, tarsi praplėsdavo erdvę. Jie būdavo aprėminti durų pertvaromis, piliastrais, supančiais altorių, fasado langų rėmais ir t. t. Kai paveikslo erdvė tapo savarankiška (išsilaisvino iš sienų), atsirado reikalas atskirti paveikslo plokštumą nuo patalpos erdvės. Paveikslo ribos nurodo kompozicijos, bet ne vaizduojamos erdvės pabaigą. Rėmas yra lyg ir langas, pro kurį žiūrovas žvelgia į erdvę, apribotą iš šonų, bet ne į gilumą. Vėliau, pabrėžiant paveikslo plokštumą, rėmas įgavo kontūro pobūdį, virto paveikslo išorine riba. Taigi jis gali tapti kontūru arba būti nustumtas atgal. Rėmas taikosi prie naujos funkcijos: suteikti paveikslui apriboto paviršiaus, „figūros", esančios prieš sieną, pobūdį.

8. Kontūras

Kontūras yra vienas esminių daikto bruožų. Jis tik nepasako, kur daiktas yra ir kokioje padėtyje (iš priekio ar iš nugaros). Nors daiktas yra trijų matavimų, bet kontūras jį apibūdina kaip dvimatį. Kartais daiktą apibrėžia jo išorė, o kartais vidus (anga). Iš to išeitų, kad kontūras dažnai sukuria tik dalinį daikto vaizdą, jei mes daiktą suvokiame grynai regėjimu. Pilną daikto vaizdą susikuriam remdamiesi logika. Skirtingos daikto regimos formos lėmė ir skirtingą jų traktavimą dailėje. Sakykime P. Pikasas ignoravo vien regimą pasaulį. Daikto forma nesutampa su matomomis ribomis. Kiekvienas daiktas turi daugybę kontūrų ir dailininkas gali pasirinkti.

Kontūras, išreikšdamas daiktą, jį supaprastina. Dailininkai, naudodamiesi kontūru, jį vaizduoja linija. Mes dažnai sakome „kontūras“, turėdami omenyje nubrėžtą liniją. Realioje gamtoje daiktai linijomis nėra apvedžioti. Tai yra tik paviršių ribos. Todėl dailės kūrinyje, kuriame ryškus spalvinių dėmių pradas, dažnai klystame teigdami, kad ten „nėra piešinio“.

Kontūro savoka artima siluetui. Žiūrėdami į daiktą prieš šviesą, mes matome jo siluetą. Daiktas visas tamsus, todėl ryškiai išsiskiria jo kontūras. Siluetas dažnai rodo esminius supaprastintus daikto požymius. Iš to seka kontūro išraiškos galimybės, nors ir sumažina daikto būdingų struktūrų kiekį.

Dar paminėtina tokia kontūro ypatybė: balto lapo plotas, apibrėžtas kontūru, įgauna objekto, o likusi dalis – fono bruožų. Todėl atsiranda jau minėta sąvoka „figūra-fonas“, o kartu ir reiškinys. Kai kurios šio reiškinio ypatybės jau minėtos anksčiau. Čia tik akcentuojama, kad didėjant kontūro apibrėžtam plotui, mažėja viduje pasireiškianti paviršiaus įtampa ir kontūras pradeda netekti savo reikšmės. Dėl minėtų ypatybių kontūras puikiai tinka plokščiam formos traktavimui.

[...]

[II. Kompozicijos mokymo metodinio darbo schema]

Natiurmortas. Buitiniai reikmenys. 8 val.

Daiktai ir aplinka pasirenkami laisvai. Pageidautina natiurmortą komponuoti iš trijų-penkių daiktų. Čia sprendžiamos daiktų reikšmingumo ir kompozicinio centro, pusiausvyros ir ritmo, daiktų dydžio ir formato santykio problemos. Pagal galimybes reikia panagrinėti kolorito ir apšvietimo klausimą.

Darbo pradžioje reikia išaiškinti uždavinį, nes, pasirenkant daiktus, iškyla tematikos, idėjos ir siužeto bei šių elementų tarpusavio ryšio klausimas, nors pilnas šios sąveikos sudėtingumas aiškiau atsiskleidžia figūrinėje kompozicijoje. Vėliau, koreguojant, kreipti dėmesį į meninių raiškos priemonių naudojimą. Jos buvo išvardintos, kalbant apie šio uždavinio tikslus. Renkant medžiagą, reikia duoti nupiešti atskirus daiktus, o pagrindinį ir nutapyti (atskirai).

Formato ilgoji kraštinė iki 70 cm.

[...]

III. Baigiamosios pastabos

Skaitydami pastebėjote, kad čia nerašoma apie atskirus tapybos žanrus: natiurmortą, peizažą, portretą. Tai padaryta dėl to, kad tos komponavimo taisyklės, metodai ir priemonės, kurios tinka figūriniams paveikslams, tinka ir minėtiems žanrams, nes suvokiama tų pačių psichologinių ir fiziologinių procesų pagrindu. Skirtumai išplaukia tik iš žanro specifikos ir jie nėra esminiai.

Galbūt reikėjo dar labiau akcentuoti tokias tapybos kūrinio savybes, kaip paprastumą ir išraiškingumą. Paprastumas suprantamas kaip „...reikšmių ir formų organizavimas bendroje struktūroje, kuri aiškiai ir tiksliai apibrėžia kiekvienos detalės vietą ir funkciją vieningoje visumoje“ (R. Arnheim, *op. cit.*, p. 66). Psichologų įrodyta, kad kiekviena psichologinė veikla krypsta į paprastumą.

A.[ntoine] de Sent Egziuperi [= Saint-Exupéry] knygoje *Žemė žmonių planeta*, rašydamas apie motoro tobulumą, samprotauja maždaug taip, jog tobula ne tada, kai nėra ko pridėti, o tada, kai nėra ko išmesti. Manau, kad tai būtina turėti omenyje ir dailininkams.

Kalbant apie išraišką, reikia pažymėti, kad ji nurodo pačias būdingiausias savybes ir yra priklausoma nuo suvokėjo. Parašytas žodis „pain“ anglui reiškia „kančia“, o prancūzui – „duona“.

Žmogaus veidas labiau įstringa į sąmonę tada, kai žmogus ką nors išgyvena, o ne tada, kai ramus. Tapydamas V. Paltanavičiaus[9] portretą, pastebėjau, kad žmogus atsiskleidžia labiau, kai jis yra neeilinėje būsenoje, nes sumažėja savikontrolė.

Kai pradedam mokytis piešimo, tai mes pagal antikines galvas aiškinam žmogaus veido simetriškumą, atskirų dalių proporcijų vienodumą ir pan. Iš tikrųjų vieną žmogų nuo kito skiria ne tai, kas jiems yra bendra, o tai, kuo jie nukrypę nuo formos. Tai yra labai svarbu portreto žanrui. Vadinasi, išraiškai naudinga ir taikli deformacija bei ekspresija. Todėl rengiant dailininką reikėtų labiau ugdyti ekspresyvių savybių pajautimą.

Pedagoginiame darbe kasdien susiduriant su studentais, galima laukti įvairių netikėtumų, naujų kompozicinių pasiūlymų. Vienas jų – nauji kompozicijos elementai. Dėstytoją tai gali šokiruoti. Tokiais atvejais reikia labai dėmesingai įsižiūrėti.

9 Vytautas Paltanavičius (g. 1924) – lietuvių kompozitorius.

Dažnai naujumo problema iškyla vadinamojoje laisvojoje kūryboje. Naujumas sunkiai priimamas ir greičiau todėl, kad, kaip teigia S. Danijelis „...vaizdavimo sistemos, kurios branduolį sudaro nusistovėjusi tradicinė komponavimo forma, periferijoje nuolat kaupiasi nauji elementai. Pradžioje jie egzistuoja ir priimami kaip daugmaž atsitiktiniai būdai, deformuojantys kompozicinę normą. Ilgainiui šių periferinių elementų daugėja. Jie vaizduojamosios sistemos branduolinį komponentą išstumia ir sudaro kompozicijos kokybę, naują visumos formą“ (Сергей Даниэль, *Картина классической эпохи: Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века,* Ленинград: Искусство, 1986, p. 11).

KOMENTARAS

Skelbiamo šaltinio autorius Kostas Dereškevičius (g. 1937) – žinomas Lietuvos tapytojas, vienas pochruščiovinio laikotarpio dailės reformatorių. Studijas LSSR valstybiniame dailės institute baigė 1967 m., išgarsėjo XX a. 8-ojo dešimtmečio pradžioje, kartu su buvusiais bendramoksliais Algimantu Kuru, Arvydu Šalteniu ir Algimantu Švėgžda pradėjęs rengti parodas, kuriose eksponuota kūryba greitai buvo pripažinta nauju posūkiu sovietmečio Lietuvos dailėje. Dereškevičiaus tapyba vertinta už tai, jog peržengė „aukštosios“ ir „žemosios“ kultūros skirtį, vaizdavimo objektu pasirinkus banalius daiktus, kasdienes situacijas, „paprastą“ žmogų. Popmenui artima vaizdavimo maniera pasižymėjo ironišku požiūriu į aplinką, kurį dailės kritikai, lygindami ją su ankstesnei dailei būdingu heroizmu, vadino tikrovės „deidealizavimu“, „deromantizavimu“ ir pan.

Dailininkas anksti pradėjo pedagoginę veiklą: 1971–1980 m. dėstė Vilniaus universiteto Estetinio lavinimo katedroje, 1976 m. pradėjo dirbti Valstybiniame dailės institute (dabar – Vilniaus dailės akademija), Piešimo katedroje, kur 1987 m. jam buvo suteiktas pedagoginis docento, 1993 m. – profesoriaus vardas. 1993–1995 m. Dereškevičius buvo Vilniaus dailės akademijos Vaizduojamosios dailės fakulteto dekanas, 1995–2000 m. – VDA studijų prorektorius. Kaip galima spręsti iš kitų šaltinių, dėstymas dailininkui buvo ne tik pragyvenimo šaltinis, bet ir kitais požiūriais svarbi veikla, skatinusi apmąstyti meninės kūrybos klausimus, dariusi poveikį jo paties kūrybai.

1987 m. atskira knygele 300 egz. tiražu išleista Dereškevičiaus mokymo programa *Kompozicijos dėstymas tapybos specialybės I–II kurso studentams. Metodinės rekomendacijos* visų pirma yra oficialus dokumentas, kurio pagrindu dailininkui buvo suteiktas pedagoginis docento vardas. Kaip įprasta tokio pobūdžio dokumentams, programa buvo patvirtinta ne tik aukštosios mokyklos – tuometinio LSSR valstybinio dailės instituto, bet ir Lietuvos SSR aukštojo ir specialiojo vidurinio mokslo ministerijos. Toks dokumentas turėjo atitikti visus sovietinės švietimo sistemos dokumentams keliamus reikalavimus, tad šis šaltinis pirmiausia yra įdomus kaip to laikotarpio dailės mokymo programos pavyzdys.

Sovietinėje sistemoje švietimas, kaip ir kitos sritys, buvo ne tik kruopščiai administruojamas, bet ir politiškai kontroliuojamas įvairių valstybinių bei partinių institucijų. Lietuvos švietimą reguliavo sąjunginės institucijos ir jų parengti dokumentai, šiuo atveju – SSRS kultūros ministerijos ir SSRS Lenino ordino dailės akademijos suformuluoti kompozicijos dėstymo programiniai reikalavimai. Jų laikantis buvo sukurta ir Dereškevičiaus mokymo programa. Pasigilinus į šį šaltinį galima susidaryti vaizdą, kokiais principais sovietmečiu buvo organizuojamos meno studijos aukštojoje mokykloje. Studijų proceso samprata iš dalies atitiko klasikinę akademinę tradiciją, sujungtą su marksistiniu meno suvokimu bei sovietine ideologija. Pavyzdžiui, klasikinei akademinei tradicijai atstovautų šioje programoje išdėstytas reikalavimas racionaliai skirstyti studijų procesą pamažu didinant užduočių sudėtingumą, o užduoties sudėtingumas matuojamas žanrais, kurie sovietinėje ideologijoje turėjo aiškią hierarchiją – nuo natiurmorto iki figūrinės kompozicijos. Marksistinę meno sampratą atitinka programoje aprašyta paveikslo kūrimo metodika: pirmiausia pasirenkama (arba paskiriama) tema, pavyzdžiui, susijusi su socialistiniu darbu, tada ieškomas siužetas jai atskleisti, rengiama paruošiamoji medžiaga (užrašai, eskizai) ir galop pereinama prie paveikslo komponavimo. Akcentuojama turinio viršenybė formos atžvilgiu: „svarbiausias ir lemiamas sumanymo momentas yra jo idėjinis turinys“, sovietinio mąstymo kontekste tai reiškė politinio kūrybos angažavimo reikalavimą, o kompozicijos mokymą prilygino ne tik estetiniam lavinimui, bet ir ideologiniam auklėjimui.

Oficialių dailės švietimo reikalavimų pagrindą sudarė nurodymas rengti sovietinę ideologiją išpažįstantį menininką, kuris savo kūryboje remtųsi socialistinio realizmo metodu. Nors per visą sovietmetį socialistinis realizmas buvo gana plačiai apibrėžiamas ir su juo susiję reikalavimai dažnai priklausydavo nuo valdančiosios nomenklatū-

ros pažiūrų bei skonio, konkretiems atvejams skirtuose norminiuose dokumentuose jį buvo stengiamasi kuo griežčiau reglamentuoti. Dereškevičius savo parengtos programos įžangoje, remdamasis Maskvoje sukurtais dokumentais, įvardija keletą oficialaus kanono bruožų, kurie, kaip įprasta, prieštaravo vienas kitam. Pavyzdžiui, nurodoma, kad kompozicijos mokymas privalo būti paremtas realistinio meno pavyzdžių nagrinėjimu, taip įtvirtinant realizmo viršenybę formalistinėmis laikytų meno krypčių atžvilgiu. Tačiau greta teigiama, jog kompozicijos mokymas turi išugdyti gebėjimą taip pavaizduoti tikrovę, kad ši atitiktų „partiškumo ir liaudiškumo principus", atskleistų tai, „kas nauja, progresyvu", kitaip tariant, ne atspindėtų, o perkurtų tikrovę pagal partijos idėjinę liniją. Gebėjimas įkūnyti „teisingą" idėją naudojantis meninėmis raiškos priemonėmis laikomas svarbiausiu kompozicijos studijų tikslu.

Dar įtaigiau nei socialistinio realizmo reikalavimų prieštaringumą šaltinis atskleidžia, kaip laisvai buvo traktuojamos oficialaus kanono normos. Pavyzdžiui, privalomo dailės realizmo klausimą mokymo programos autorius sprendžia filosofiškai teigdamas, jog bet kokio stiliaus meno kūrinys yra savojo laiko ir aplinkos atspindys, tad visad susijęs su tikrove: „metodas yra vienas – nuo realaus pasaulio į paveikslą. [...] Tačiau nuo realaus pasaulio iki paveikslo – didelis atstumas." Tokia nuostata Dereškevičiui leidžia savo programoje greta privalomų peredvižnikų dailės pavyzdžių aptarinėti modernistų Cézanne'o, Picasso, Matisse'o ir kt. kūrybą. Kitas svarbus dalykas – nepaneigdamas oficialiosios doktrinos reikalavimų, Dereškevičius propaguoja modernistinės dailės principus. Pavyzdžiui, skyriuje „Plokštuma ir erdvė" erdvės iliuzijos paveiksle kūrimas siejamas su praeities epochų menu, o paveikslo, kaip plokštumos, samprata laikoma šiuolaikinės dailės bruožu. Programoje aiškiai įvardijamos ir kitos modernistinės dailės vertybės – antinatūralizmas, vaizduotės aukštinimas, išraiškingumas, deformacija. Ankstyvuoju sovietinio režimo laikotarpiu tokie meninės kūrybos bruožai būtų sukritikuoti kaip socrealizmo principams prieštaraujantis „formalizmas". Ši sąvoka, beje, kaip neigiamą atspalvį tebeturintis, tačiau tuščias žodis, vartojama ir Dereškevičiaus tekste. Tačiau šaltinis parodo, jog vėlyvuoju sovietmečiu net norminiuose dokumentuose vyravo ideologinė sumaištis, kuri galėjo reikšti ir tai, jog valdžios siekis absoliučiai reguliuoti meno ir kultūros sritį liko neįgyvendintas.

LINARA DOVYDAITYTĖ

PAVYZDŽIŲ KNYGA

Pavyzdžių knygomis vadiname veikalus, apibendrinančius ilgalaikę tam tikros meninės krypties, mokyklos ar dailininko kūrybinę patirtį. Ši patirtis leidžia teksto autoriui atrinkti ir pateikti sektinus ikonografinių, kompozicinių, vaizdinių ar plastinių sprendimų variantus. Jie gali būti tik aprašyti arba dar ir iliustruoti architektūriniais brėžiniais, kompozicijų schemomis, piešiniais, dailės kūrinių kartotėmis bei reprodukcijomis. Kai kurios pavyzdžių knygos artimos dailės praktikos užrašams ir atlieka tokią pačią funkciją, tačiau pavyzdžių knyga, kitaip nei praktiniai užrašai, pateikiama pagal tam tikrą bendrą teorinę koncepciją; dėl to kai kurios pavyzdžių knygos įgijo norminį pobūdį.

Manoma, jog dailės ir architektūros pavyzdžių sąvadai bei kanonų aprašymai egzistavo jau Senovės Egipte. Kol kas ankstyviausias žinomas, nors ir neišlikęs, tokio pobūdžio tekstas yra graikų skulptoriaus Polikleito (g. apie 480 m. pr. Kr.) skulptūros *Doriforas* (apie 450 m. pr. Kr.) autorinis komentaras *Kanonas*. Šį aprašymą mini romėnų istorikas Gajus Plinijus Vyresnysis (23–79). Polikleitas suformulavo idealios nuogo vyro figūros vaizdavimo taisykles. Atleto atvaizdo grožis grindžiamas proporcijų darna: pėdos ilgis sudaro 1/6, galva – 1/8, delnas 1/10 viso kūno ūgio. Vieningu visos proporcijų sistemos moduliu pasirinktas rankos piršto ilgis. Teigiama, kad *Kanonas* aprašė ir kontrapostą – stovėseną figūros, kurios svoris per ištiestą dešinę koją (per kelį lengvai sulenkta kairė tik pirštų galais liečia žemę) perkeltas iš kūno centro į dešinę, o pečių ir klubų linijos pakreiptos įstrižai viena kitos atžvilgiu; dešinė ranka laisvai ištiesta išilgai torso, kairėje sulenktoje kas nors laikoma. Kontrapostas padeda išvengti figūros skulptūrinio atvaizdo sąstingio ir frontalumo.

Pasikartojantys dekoro ir ikonografijos motyvai Pompėjos ir Herkulanumo sienų tapyboje leidžia spėti, jog Romos imperijos dailininkai naudojosi tais pačiais pirmavaizdžiais, tačiau nė vienas toks pavyzdys nėra išlikęs.

Aptarsime tris pavyzdžių knygų atmainas; tai – architektūros ir dailės traktatai, ikonografijos šaltiniai ir mokslo žinynai.

Architektūros ir dailės traktatai

Architektūros ir dailės traktatai rašomi nuo Antikos laikų. Tai meno knygos, apibendrinančios ankstesnių autorių žinias ir paties rašančiojo poziciją. Itin vertingi traktatai apie architektūrą, kurių autoriai paprastai nesiribodavo siaura specialybės samprata ir įtraukdavo platesnį kultūros, geografijos arba techninių žinių kontekstą.

Vienintelė Antikos architektūros knyga, pasiekusi mūsų laikus, buvo Vitruvijaus (tarp 80 ir 70 m. pr. Kr. – 14 m. pr. Kr.) veikalas *Apie architektūrą* (*De architectura)*, dažnai vadinamas *Dešimt knygų apie architektūrą*. Vitruvijus buvo romėnų architektas, helenistinės kultūros auklėtinis, jis rėmėsi klasikine graikų estetika bei romėnų inžinerijos patirtimi. Kai kurie jo suformuluoti kriterijai ilgam tapo Europos architektūros norma. Jis teigė, jog statiniui privalomos trys savybės: *firmitas*, *utilitas*, *venustas*, t. y. tvirtumas, funkcionalumas, grožis. Vitruvijus aptarė tris architektūrinius orderius: dorėninį, jonėninį ir korintinį, o toskaninį paminėjo kaip „primityvų“. Jo knyga atskleidė antropologinius graikų architektūros estetikos aspektus. Jis pagrindė pastato proporcijų darnos sampratą, orientuotą į vertingiausią gamtos kūrinį – žmogaus kūną. Vitruvijus teigė, kad gražus tik simetriškas pastatas, o simetrijos pamatas – proporcijos; šventykloje atskiros dalys tarpusavyje turi derėti taip, kaip kad dera žmogaus kūno dalys. Tobulas architektūros ir kūno proporcijas sieja jų santykis su tobulomis simbolinėmis geometrinėmis formomis – apskritimu ir kvadratu. Manoma, kad Vitruvijaus žmogaus proporcijų sistema – vadinamuoju nosies matu – vadovavosi Bizantijos meistrai, ypač kuriantys sienų tapybą ir mozaiką, tačiau šiai nuomonei pagrįsti stokojama rašytinių šaltinių. Daugelis vėlyvųjų Viduramžių ir Renesanso dailininkų bandė iliustruoti Vitruvijaus proporcijų sistemos aprašymą ir sukūrė savus piešinio *Vitruvijaus žmogus* variantus; be abejo, žinomiausias iš jų – Leonardo da Vinci (1452–1519) piešinys (apie 1490), saugomas Venecijos Dailės akademijos muziejaus grafikos kolekcijoje. Įvairių autorių nubraižytais architektūrinių orderių pavyzdžiais iliustruoti Vitruvijaus knygos leidimai, išversti į skirtingas kalbas, su komentarais ir be jų – vadinamosios *Kolonų knygos,* – plito po XVII–XVIII a. Šiaurės ir Vidurio Europą ir diegė klasikinę architektūros grožio, pagrįsto proporcijų darna, sampratą. Drauge šios knygos skatino ir architektūrinių fantazijų kūrybą. Vitruvijaus traktate buvo sutelkta tiek sakralinės ir gyvenamosios, tiek ir inžinerinės (tiltų, fortifikacijų, akvedukų, teatrų, landšafto) architektūros projektavimo ir statybos patirtis. Šių tekstų iliustracijos tapo įvairių Europos XVII–XIX a. architektūrinių projektų pirmavaizdžiais.

XV a. Antikos tradicijų atgimimą ir Naujųjų laikų teorinį mąstymą įtvirtino Vitruvijaus inspiruoti architekto ir teoretiko Leone Battista Alberti (1404–1472) veikalai. Trijuose traktatuose, skirtuose tapybai (*De pictura*, 1435), skulptūrai (*De statua*, 1468) ir architektūrai (*X libri de re aedificatoria*, *Trattato di architectura*, 1485), Alberti iškėlė skirtingų meno šakų giminystės idėją ir teigė, kad tai yra vieno tėvo – *il disegno* (verčiamo kaip „sumanymas“, „vidinis piešinys“, „meninė idėja“) – dukterys. Svarbiausiu ir įtakingiausiu laikomas traktatas apie tapybą, kurį, beje, parašęs lotyniškai ir dedikavęs Mantujos kunigaikščiui, Alberti išvertė į toskanų tarmę, kad juo galėtų naudotis kolegos dailininkai. Tapybą Alberti aukštino už jos nežemišką jėgą, kuri „kaip draugystė geba nesantį paversti esančiu, mirusįjį gyvu“. Tapymo procese Alberti išskyrė tris komponentus: apribojimą, kompoziciją ir šviesos priėmimą (t. y. kontūrinį piešinį, modeliavimą ir spalvinimą). Tokia pastanga racionalizuoti tapymą sietina ne tiek su menine praktika ar tapybos mokymu, kiek su humanistiniu išsilavinimu: mokymasis tapyti gretintas su mokymusi rašyti, o kompozicija sieta su retorika.

Alberti paskelbta tapybos žanrų hierarchija, aukščiausiuoju pripažįstanti *istoria*, arba pasakojimą perteikiančią kompoziciją su žmonių figūromis, artima retorikai. Toks tapybos kūrinys liudija, kad tapytojas yra įvaldęs visas savo meno dalis, jis gali atkartoti gamtos pavidalus, suvokia harmonijos ir įvairovės dėsnius, turi bendrą pasaulio pažinimą, kurį geriausiai atskleidžia *decorum* – turinio ir formos dermės – principas; t. y. seni žmonės neturi gestikuliuoti, jauni turi atrodyti judrūs, kariai turi rengtis ir judėti skirtingai nuo filosofų ar šventųjų atsiskyrėlių, nes „kūno judesiai atskleidžia dvasios judesius“. Aptardamas dailininko pasirengimą, Alberti ne tik pabrėžia gamtos studijas ir kopijavimą, bet ir gebėjimą atrinkti gražiausias gamtos for-

mas ir jas sujungti į vieną pavidalą. Tapymas yra kritinė veikla, reikalaujanti disciplinos bei nuolatinės sąveikos tarp regimojo pasaulio ir tapytojo sumanymo. Pastaroji mintis tapybą apibrėžia taip, kaip Antikos ar Viduramžių mąstytojai apibrėždavo filosofiją. Taip Alberti, parinkdamas argumentus pagal retorikos, filosofijos ir poezijos pavyzdį, pakylėjo tapybą iki „laisvųjų menų", nors dailė iki XV a. pabaigos dar buvo priskiriama amatų sričiai.

Tarp Šiaurės renesanso meninių traktatų aktualiausias buvo Albrechto Dürerio (1471–1528) veikalas *Keturios knygos apie proporcijas* (1528), kalbantis apie instrumentą, įgalinantį dailininką kurti tobulą regimybę. Düreris pažengė toliau už italų pirmtakus, atsisakydamas unifikuotų proporcijų sistemų ir jas individualizuodamas, t. y. nusakydamas įvairių amžiaus grupių ir fizinių tipų asmenų proporcijų skirtumus.

Tarp originalių traktatų, parašytų remiantis tiek Antikos pavyzdžiais, tiek savarankiškais kūrybos apmąstymais, garsėjo manierizmo epochos italų tapytojo ir teoretiko Giovanni Paolo Lomazzo (1538–1592) *Traktatas apie tapybą, skulptūrą ir architektūrą* (*Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, 1584). Šis veikalas liudijo dailės sampratos virsmą Naujaisiais laikais. Struktūra ir turiniu tai vadovėlis, tačiau jame nekalbama apie technologinius dalykus, o plėtojama, pavyzdžiui, tapybos teorija suskirstant tapymo procesą į septynias dalis: proporcijas, judesį, spalvą, šviesą, perspektyvą, kompoziciją ir formą. 1590 m. Lomazzo išspausdino veikalą *Tapybos šventyklos idėja* (*Idea del tempio della pittura*), kuriame *disegno* sąvoką pakeitė komplikuotesne *euritmia* (pasikartojimas) samprata, o tapybos procesą vaizdavo pasitelkęs metaforišką vaizdinį apskrito plano šventyklos, kurios septynios kolonos yra septyni meno valdytojai – Michelangelo (1475–1564), Leonardo, Raffaello (1483–1520), Tiziano (1421–1576), Andrea Mantegna (1431–1506), Polidoro da Caravaggio (1499/1500–1543; Raffaello mokinys, išgarsėjęs klasicizuojančiomis fasadų freskomis) ir Gaudenzio Ferrari (1475/1480–1546; to laikotarpio populiariausias Milano tapytojas); kiekvieną jų valdo planeta, atstovauja metalas, gyvūnas, Antikos išminčius, poetas ir Antikos tapytojas. Lomazzo aprašė ir dailės kūrinio vertinimo kriterijus, kurie, pasak jo, remiasi doktrina, praktika ir maniera.

Dailės traktatų tradiciją toliau plėtojo akademizmas, pasižymėjęs normatyviniu charakteriu ir hierarchizuotu požiūriu į meninę kūrybą.

Ikonografijos šaltiniai

Atskirą pavyzdžių knygų grupę sudaro ikonografijos veikalai. Su išlygomis čia galima priskirti Bizantijos autorių tekstus apie ikonų tapybą. Jos kanonas ir pagrindinės ikonografinės schemos nusistovėjo VIII–IX amžiuje. Pagrindinius filosofinius visos bizantinės bažnytinės dailės principus pagrindė ir susistemino Jonas Damaskietis (676–749) ir Teodoras Studitas (759–826), o įteisino 787 m. Nikėjos visuotinis Bažnyčios susirinkimas. Bizantijos šaltiniuose dvasinis ir estetinis aspektai analizuojami neatsietinai. Čia ikonografiniai sprendimai ir vaizdavimo normos tiesiogiai priklauso nuo patristikos tekstų teologinės interpretacijos. Kanoniška Bizantijos dailė įtvirtino nuomonę, jog meistrai dirbo vadovaudamiesi pavyzdžių knygomis, pavyzdžiui, šv. Pankratijaus iš Taorminos (VIII a.) gyvenime rašoma, kad vykdamas iš Palestinos į Vakarus jis išvyko nešinas *chartia* (lentelėmis ar papirusais) ir dviem tomais Senojo ir Naujojo Testamento vaizdų istorijų (gr. *eikonike historia*). Vadinamasis *Freiburgo foliantas* ir hercogo Augusto bibliotekoje Volfenbiutelyje saugoma *Pavyzdžių knyga* ilgą laiką buvo laikomi vieninteliais išlikusiais vaizdiniais dokumentais, tačiau įrodyta, kad jų abiejų autoriai – vakariečiai, buvę Konstantinopolyje lotynų okupacijos metu (1204–1261). Taip pat manoma, kad vaizdinius pavyzdžius Bizantijos meistrai ėmė kurti veikiami Vakarų ir tik vėliau, kai paplito popieriaus gamyba. Pavyzdžiui, Kretos, tuo metu priklausiusios Venecijai, tapytojas Angelosas Akotantosas 1436 m. surašytame savo testamente teigia, kad jei jo gimsiantis vaikas būtų berniukas, jam palieką savo piešinių lapus, jei ne – šie teatitenką jo broliui. Tai vieninteliai patikimi duomenys apie Bizantijos meistrų turėtus vaizdinius pavyzdžius, tačiau nemanytina, kad šie rinkiniai buvo sisteminiai. Ankstyviausią žinomą sisteminį stačiatikių dailės ikonografijos vadovą, vadinamąją *Tapytojo knygą* (*Hermeneia*), 1730–1734 m. sudarė Atono kalno vienuolynuose tapęs Dionisijus iš Furnos (apie 1670 – po 1744). Vėliau tokie vadovai, papildyti smulkiais aprašymais, plito stačiatikių kraštuose, ypač Rusijoje.

Vakarų krikščionybės liturgija ir dailės ikonografija greitai ėmė tolti nuo bizantinių pirmavaizdžių, įgydama lokalių niuansų naujai pasikrikštijusių tautų visuomenėse. Tik XIII a. Viljamas Durandietis (apie 1230–1296) savo *Apeigyne* (*Rationale Divinorum officiorum*, iki 1286) sunormino liturginių reikmenų vartoseną ir ikonografijos tradicijas (žr. toliau pateikiamą ištrauką ir komentarą).

Renesanso išvakarėse prasidėjo pasaulietinės kultūros sklaida, o XV a. suklestėjo antikinės kilmės dailės žanrai (portretas, mitologinė kompozicija, paminklas herojui amžininkui). Naujaisiais laikais pasikeitė sakralinės ir pasaulietinės dailės santykis bei jų teorinė refleksija. XV–XVI a. kultūroje tai liudijo nauja dailės ikonografija. Joje transformuojasi retorikos ir emblemikos tradicijos, bažnytinės, mitologinės ir folklorinės kilmės elementai. Naująjį alegorinės raiškos būdą atsispindi Cesare Ripa (apie 1555–1622) veikalas *Ikonologija*. Pirmasis šios knygos leidimas nebuvo iliustruotas, o vėliau sukurtos ir vis pasipildančios iliustracijos tapo daugelio Baroko epochos kūrinių pirmavaizdžiais. Ripos knyga turėjo įtakos tiek pasaulietinės, tiek ir sakralinės dailės vizualiajai retorikai. Tačiau esmines permainas XVI–XVII a. bažnytinio meno ikonografijoje nulėmė Tridento visuotinis Bažnyčios susirinkimas (1545–1563). Dėl protestantiškosios Reformos apsvarstęs ir naujai išdėstęs Katalikų Bažnyčios doktrininį mokymą, jis paskatino pertvarkyti atvaizdų ikonografiją. Ilgalaikių pasekmių dailei turėjo du dokumentai: 1563 m. paskutinis Susirinkimo nutarimas apie šventuosius paveikslus ir Milano vyskupo šv. Karolio Boromiejaus (1538–1584) *Instrukcija apie bažnyčių įrangą ir bažnytinius reikmenis* (*Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, 1577). Tridento susirinkimo idėjas išskleidė XVII–XVIII a. tekstai apie sakralinės dailės normas, iš kurių – ir šioje antologijoje pristatomas Gabriele Paleotti (1522–1597) veikalas *Apie šventus ir nešventus atvaizdus* (1582). Potridentinių ikonografijos reikalavimų buvo tvirtai laikomasi iki Vatikano II susirinkimo (1962–1965).

Embleminę Naujųjų amžių tradiciją susistemino Honoré Lacombe'o de Prezelio (1725–?) *Ikonologinis žodynas* (*Dictionnaire iconologique*, 1756), kurio pirmojo leidimo viršelyje Ikonologija pavaizduota kaip sėdinti moteris, piešianti personifikaciją, kurią jai atskleidžia sparnuotas genijus; taigi ikonologija suvokiama kaip mokslas, nuolat kuriantis simbolius ir alegorijas, kuriuos naudoja menininkai. Šiais laikais embleminės dailės tąsą būtų galima pavadinti trūkinėjančia tradicija, tad rašytinių šaltinių reikšmė įgyja ne tik akademinę, bet ir bendrą kultūros pažinimo vertę.

Mokslo žinynai, vadovai ir informaciniai leidiniai

Specifinę pavyzdžių knygų grupę sudaro įvairių mokslų žinynai ir sąvadai – knygos, skirtos ne specialiai dailininkams, tačiau būtinos jų kūrybai. Manoma, jog žinynų būta jau vėlyvosios Antikos laikais, bet jie, deja, neišliko. Žodynų, enciklopedijų, atlasų, sąvadų pobūdis ir meninis pritaikymas priklausė nuo epochos. Viduramžių herbarijuose ir bestiarijuose (augalų ir gyvūnų žinynuose) būdavo vaizduojamos ir aprašomos ne tik gamtoje egzistuojančios, bet ir fantastinės būtybės. Nematyta ribos tarp vaizduotės ir tikrovės, tarp empiriškai patikrintos ir iš žodinės tradicijos atkeliavusios informacijos. Bestiarijuose greta realių gyvūnų ir paukščių pristatomi fantastiniai – hidra, mantikora, feniksas, drakonas ir aibė kitų būtybių[1]. Herbarijai ir farmacijos žinynai neapsieidavo be magiškosios mandragoros šaknies aprašymų. Legendinius gyvūnus ir augalus dailės istorikams padeda identifikuoti būtent bestiarijų ir herbarijų studijos; patys šie veikalai taip pat yra dailės istorijos tyrimų objektas, kurio interpretacija neįmanoma be kitų istorinių rašytinių šaltinių tyrimo.

Renesanso epochoje sinkretišką Viduramžių ontologinį ir gnoseologinį mąstymą pakeitė specializuotas: mokslinis pažinimas atsiskyrė nuo meninio, teorinis – nuo empirinio, meninė veikla – nuo amatų. Botanikos ir zoologijos veikalai įgavo visai kitą, analitinį ir sisteminį mokslinį pobūdį, kuris įsitvirtino Apšvietos epochoje. Gamtos mokslų žinynų iliustracijas pradėta kruopščiai piešti iš natūros, raižinius tikroviškai spalvinti akvarele. XVIII a. prancūzų enciklopedistų veikla atvėrė modernų vizualiosios informacijos istorijos puslapį. Žinynų iliustracijos tapo Baroko dailės, ypač auksakalystės, tekstilės ir kt. dekoratyvinių kompozicijų pirmavaizdžiais. Nuo XVI a. pradėta spausdinti anatomijos atlasus. Kai kada parengiamieji piešiniai šiems leidiniams įgydavo ne tik mokslinę, bet ir meninę vertę: pavyzdžiui, Jano Steveno van Calkaro (1499–1546) piešiniai Andreas van Weselio (1514–1564) anatomijos atlasui *Septynios knygos apie žmogaus kūno sandarą* (1543).

Itin vertingi, o šiandienos akimis žvelgiant – ir meniški buvo įvairių amatų sričių žinynai ir vadovai. Jie atitiko pereinamąjį istorinį XVIII a. momentą, kai senieji amatų cechai ir manufaktūros transformavosi į pramonės įmones, kurioms reikėjo kompetentingų organizatorių ir vykdytojų. Amatų vadovai – tai neįkainojami įvairių taikomosios dailės ir dizaino sričių istorijos šaltiniai, išsaugoję jau užmirštas amatų detales. Ypač vertingi prancūziški vadovai, iliustruoti detaliais vario raiži-

1 Plg. *The Medieval Bestiary / Средневековый Бестиарий*, parengė K. Muratova, Moscow: Art Publishers, 1984, p. 90, 124, 165, 190.

niais. Tokių knygų rinkinį turi Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių bibliotekos Retų spaudinių skyrius. Tarp jų – bibliografinė retenybė, François Bédos de Celles vargonų statybos vadovas, šilko audimo, siuvinėjimo, vitražo ir tapybos ant stiklo, medžio darbų, knygrišystės ir kitų dailiųjų amatų knygos[2]. Žinoma, šie leidiniai gal labiau priskirtini praktinių patarimų tekstams, tačiau Lietuvos kultūros kontekste jie įgijo ir meninių madų pavyzdžio funkciją, tad gali būti intepretuojami kaip pavyzdžių knyga. Kaipgi neprisiminti šių leidinių skaitytojų, Apšvietos amžiaus didikų Oginskių, Radvilų, Tyzenhauzų ar Tiškevičių, bandžiusių savo valdose įkurti Vakarų standartus atitinkančius dirbinius gaminančias manufaktūras.

XIX ir XX a. dailininkams ypač daug vizualiosios informacijos suteikdavo iliustruoti kelionių gidai, etnografinių ir archeologinių ekspedicijų atradimų publikacijos. Vertingas šaltinis dailės istorikams – fabrikų produkcijos katalogai, siūlę pirkėjams istorizmo ir *art nouveau* stiliaus namų apdailos detales (metalinės tvoros, balkonų grotelės, durys, langų rėmai ir kt.), baldus, indus ir kitus namų apyvokos reikmenis (tokią pat funkciją atlieka ir XX a. įvairių dizaino firmų dirbinių katalogai). Bažnyčios dailės tyrėjams žinių suteikia užsakovams skirti bažnytinio meno dirbtuvių katalogai arba reklaminiai intarpai žurnaluose, parodų lankstukuose. Fotografijos atsiradimas iš esmės pakeitė mokslinių ir informacinių leidinių, kartu ir pavyzdžių knygos, pobūdį, tačiau jų įtaka dailei ir reikšmė dailės istorijos tyrimams nepakito.

Pavyzdžių knygų interpretavimo galimybės labai įvairios. Jos gali būti skaitomos ir kaip istorijos apybraižos, ir kaip dailės praktikos vadovai, ir kaip epochos estetinių pažiūrų liudijimai. Dailės istorija be šių šaltinių neapsieina siekdama nustatyti dailės kūrinių pirmavaizdžius, analizuodama kompozicinių schemų plitimą, vaizdinių migraciją iš vieno kultūros lauko į kitą, jų taikymą skirtingose medijose. Tačiau amžininkams jos visų pirma tarnavo kaip konkrečių ikonografinių bei meninio stiliaus pavyzdžių rinkiniai, tiesiogiai ir plačiai veikę architektūros ir dailės praktiką.

ALEKSANDRA ALEKSANDRAVIČIŪTĖ

2 F. Bédos de Celles, *L'Art du facteur orgues*... RSS XVIII/2–114; J. Paulet, *L'Art du fabriquant d'etoffes de soie*..., RSS XVIII/2–141; P. le Vieil, *L'Art de la peinture sur verre et la vitrerie*... RSS XVIII/2–130 ir kt.

Viljamas Durandietis. Apeigynas

> **Versta iš:** Guillelmus Durandus, *Rationale Divinorum officiorum I–IV* (Corpus Cristianorum Continuatio Mediaevalis, t. 140), sudaryt. Anselmus Davril, Timothy M. Thibodeau, Turnhout: Brepols, 1995, p. 34–52 (iš lotynų k. vertė Aušra Grigaravičiūtė, komentarus parengė Giedrė Mickūnaitė)[3]

Apie paveikslus, uždangas ir puošmenas bažnyčioje

1. Bažnyčios paveikslai (*picture*) ir puošmenos – tai pasauliečių skaitiniai ir raštai. Štai kodėl Grigalius[4] (*Registrum epist.* IX, 209) sako: „Vienas dalykas – paveikslus garbinti, kita – iš paveiksle vaizduojamos istorijos pasimokyti, ką dera garbinti, nes nemokytiesiems paveikslas reiškia tą patį, ką skaitantiesiems raštas. Taip neišmanantieji per paveikslus regi tai, kuo turėtų sekti, ir šitaip skaito nemokantieji rašto." Štai chaldėjai garbina ugnį ir spiria kitus taip elgtis, degindami jų stabus. Pagonys tuo tarpu garbina atvaizdus, paveikslus bei stabus, bet saracėnai taip nedaro. Atvaizdų jie šiukštu nei turėti, nei regėti nenori, paskatinti tokių žodžių: „Nedirbsi sau drožinio nei jokio paveikslo, panašaus į tai, kas yra aukštai danguje ir kas yra čia, žemėje, ir kas yra vandenyse po žeme" (*Iš* 20, 4), bei kitų autoritetų, kurie tvirtai [šio priesako] laikosi; ir mums dėl to nuolat priekaištauja. Bet mes jų negarbiname, jų dievais nevadiname ir išganymo vilties į juos nededame, nes tai reikštų stabmeldystę. Tačiau mes juos gerbiame, puoselėdami kitados įvykusių dalykų atminimą. Todėl tad ir šios eilutės:

Eidamas pro šalį, atvaizdą Kristaus nusilenkęs pagerbk,
Tik garbink ne atvaizdą, o tą, kurį jis vaizduoja.
Laikyti atvaizdą Dievu – stokoti proto, nes tai vien

3 Biblija cituojama iš: *Šventasis Raštas. Senasis ir Naujasis Testamentas*, vertė A. Rubšys, Č. Kavaliauskas, Vilnius: Katalikų pasaulio leidykla, 1998. Tose teksto vietose, kuriose lietuviškas vertimas apsunkina šaltinio supratimą, pateiktas pažodinis šaltinio vertimas. – *Vert. past.*

4 Popiežius Grigalius I (540–604), vadinamas Didžiuoju, popiežiumi išrinktas 590; šventasis, Bažnyčios daktaras.

Akmuo, meistro rankų darbas.
Paveikslas, į kurį žvelgi – ne Dievas, ne žmogus.
Dievas ir žmogus yra tasai, kurį šis šventas paveikslas vaizduoja.

2. Graikai [= Rytų krikščionys] taip pat naudoja atvaizdus, bet juos piešia, kaip sakoma, virš bambos ir ne žemiau, kad nesuteiktų progos visokioms kvailoms mintims. Tačiau jie negamina jokių skulptūrų, remdamiesi tuo, kas parašyta *Išėjimo knygos* dvidešimtame skyriuje: „Nedirbsi sau drožinio nei jokio paveikslo“[5]; *Kunigų knygos* dvidešimt šeštame skyriuje: „Nedirbsite sau stabų. Nesistatysite statulų“[6]; *Pakartoto įstatymo knygos* ketvirtame skyriuje: „kad nebūtumėte sugundyti, negaminsite sau drožtų atvaizdų“[7]; taip pat: „Todėl nedirbsite kitų dievų iš sidabro, nei dievų iš aukso nesidirbsite“[8]. Taip pat Pranašas [įspėja]: „Jų stabai iš sidabro ir aukso, padaryti žmonių rankomis. Burnas jie turi, bet nekalba, turi akis, bet nemato, turi ausis, bet negirdi, turi nosis, bet neužuodžia. Rankas turi, bet lytėti negali, turi kojas, bet nevaikšto. Panašūs į juos bus, kurie juos dirba ir kurie jais pasitiki. [Lai susigėsta visi, kurie drožtus garbina atvaizdus, kurie per stabus sau garbės ieško]“[9]. O ir Mozė Izraeliui kalbėjo: „ar kad kartais, pakėlęs akis į dangų ir stebėdamas saulę, mėnulį, žvaigždes ir dangaus galybę, nebūtum sugundytas juos garbinti ir jiems tarnauti. Juos Viešpats, tavo Dievas, davė visoms tautoms, esančioms visur po dangumi“[10].

3. Štai kodėl karalius Hezekijas sutrupino varinį žaltį, kurį buvo padirbinęs Mozė, mat jo tauta, sulaužydama įstatymo priesaką, jam degindavo smilkalus[11].

4. Tad šie ir panašūs autoritetai smerkia besaikį paveikslų naudojimą. Ir Apaštalas *Pirmajame laiške korintiečiams* sako: „mes žinome, jog iš tikro nėra pasaulyje stabų ir nėra jokių dievų, tik vienas Dievas“[12]. Juk prastuoliai ir silpnavaliai dėl besaikio ir

5 *Iš* 20, 4.
6 *Kun* 26, 1.
7 *Įst* 4, 16.
8 *Iš* 20, 23.
9 *Ps* 115, 4–8.
10 *Įst* 4, 19.
11 *2Kar* 18, 4.
12 *1Kor* 8, 4.

netinkamo naudojimo gali būti nesunkiai pastūmėti į stabmeldystę (*per nimium et indiscretum usum faile ad ydolatriam trahi*). Dėl to *Išminties knygos* keturioliktame skyriuje sakoma: „Užtat dieviškas teismas užklups ir pagonių dievus, nes, kad ir būdami dalis Dievo kūrinijos, jie yra tapę pasibjaurėjimu, pinklėmis žmonių sieloms ir spąstais kvailųjų kojoms“[13]. Vis dėlto saikingas paveikslų naudojimas nėra dalykas smerktinas, ypač jei jie pasitelkiami tam, kad būtų pavaizduotas blogis, kurio reikia vengti, ir gėris, kuriuo reikia sekti. Štai kodėl Viešpats tarė Ezekieliui: „Eik į vidų ir pamatyk tuos nedorus nusikaltimus, kuriuos jie ten daro.“ [O Ezekielis sakė:] „Įėjęs vidun mačiau, kad ten visur ant sienų buvo pavaizduoti visokiausi ropliai, šlykštūs gyvuliai ir visi Izraelio namų stabai“[14]. [Šią eilutę] komentuodamas [popiežius] Grigalius [Didysis] sako: „Kai atskleidžiamas vidinis išorinių dalykų pavidalas, tai tarsi širdyje atvaizduojama tatai, kas pramanytų vaizdų pagalba buvo sugalvota“[15]. Ir vėl tam pačiam Ezekieliui sakoma: „paimk plytą ir pasidėk ją prieš save. Nubraižyk ant jos miestą – Jeruzalę“[16].

Tam, kas buvo pasakyta anksčiau, tai yra kad paveikslai yra pasauliečių raštas, prieštarauja šie Evangelijos žodžiai: „Jie turi Mozę bei pranašus, tegul jų ir klauso!“[17]. Bet apie tai bus kalbama kanono ketvirtoje dalyje, ketvirtame poskyryje, aptariant žodį *servitus*[18]. Agdo susirinkimas[19] [t. y. Agdo sinodas, 506] draudžia bažnyčiose paveikslus bei ant sienų tapyti tai, kam teikiama garbė ir kas garbinama. Tačiau [popiežius] Grigalius [Didysis] sako, jog paveikslų nedera drausti tuo pretekstu, kad jų nepritinka garbinti. Juk akivaizdu, kad vaizdas dvasią paveikia labiau, negu raštas. Paveikslo dėka [praeities] įvykis stoja prieš akis gyvai, nelyginant dabartyje, o per raštą įvykis atkuriamas atmintyje, tarsi iš nuogirdų, o tai dvasią veikia silpniau. Todėl bažnyčioje knygoms reiškiame ne tokią didelę pagarbą, kaip atvaizdams ir paveikslams.

5. Vieni paveikslai arba atvaizdai yra viršum bažnyčios, antai – gaidys ar erelis, kiti – priešais bažnyčią, pavyzdžiui [ant bažnyčios fasado], kaip jautis ir liūtas; dar

13 *Išm* 14, 11.
14 *Ez* 8, 9–10.
15 *Reg. pastoralis* II, 10.
16 *Ez* 4, 1.
17 *Lk* 16, 29.
18 *Rat.* IV, xxxix, 2.
19 *De cons.* D. 3, c. 27.

kiti – viduje, kaip paveikslai, įvairios statulos bei atvaizdai, kuriais puošiami rūbai, sienos arba langai. Kai kuriuos jų aptarėme traktate *Apie bažnyčią*[20] ir sakėme, jog jie buvo piešiami nusižiūrėjus į Mozės padangtę bei Saliamono šventyklą. Mat Mozė darė skulptūras, o Saliamonas darė skulptūras ir tapė, ir jis išpuošė šventyklos sienas raižiniais bei paveikslais.

6. Pridera žinoti, kad bažnyčioje Išganytojas vaizduojamas trimis tinkamiausiais būdais: sėdintis soste, ant kryžiaus arba ant motinos kelių. O dėl to, kad Jonas Krikštytojas į Kristų parodė pirštu sakydamas: „Štai Dievo Avinėlis“[21], kai kurie Kristų vaizduoja avinėlio pavidalu. Vis dėlto, kadangi šešėlis nuslinko ir Kristus yra tikras žmogus, tai popiežius Adrianas[22] sako[23], jog ir vaizduoti jį turime žmogaus pavidalu. Tad ant kryžiaus labiau tinka vaizduoti ne Dievo avinėlį. Tačiau ant kryžiaus pavaizdavus žmogų, niekas nekliudo vaizduoti avinėlį apatinėje ar užpakalinėje dalyje, nes juk [Kristus] yra tikrasis avinėlis, kuris naikina pasaulio nuodėmes.

7. Išganytojo paveikslas (*ymago*) vaizduojamas šiais ir įvairiais kitais būdais, norint perteikti skirtingas reikšmes. Jei vaizduojamas ėdžiose – mena [Kristaus] gimimą; ant motinos kelių – vaiko būklę. Paveiksle ar statuloje pavaizduotas ant kryžiaus – kančią. Kartais ant kryžiaus pavaizduojami pritemę saulė ir mėnulis, idant išreikštų kantrybę. Pavaizduotas ant kopėčių – žengimą į dangų. Nupieštas soste arba aukštai ant krėslo nurodo nuo šiol jo turimą didybę ir galybę, tarsi sakytų: „Man duota visa valdžia danguje ir žemėje“[24], be to: „Regėjau Viešpatį, sėdintį aukštame ir didingame soste“[25] ir t. t., tai yra – Dievo sūnų virš angelų karaliaujantį, kaip pasakyta: „virš kerubų soste sėdintis“[26]. O kartais jis vaizduojamas taip, kaip jį regėjo Mozė ir Aaronas, Nadabas ir Abihuvas, t. y. ant kalno, o jam po kojomis – tarsi safyro pakojis, spindintis nelyginant giedras dangus. Nes, kaip sakė [apaštalas] Lukas:

20 *Rat.* I, i, 22ff.
21 *Jn* 1, 29.
22 Adrianas I, valdė 772–795.
23 *De cons.* D. 3, c. 22.
24 *Mt* 28, 18.
25 *Iz* 6, 1.
26 *2Kar* 19, 15.

„Tuomet žmonės išvys Žmogaus Sūnų, ateinantį debesyje su didžia galybe ir garbe“[27]. Štai kodėl jis vaizduojamas apsuptas angelų, kurie jam nuolatos patarnauja ir būna greta jo. Jie vaizduojami su šešiais sparnais, pagal šias Izaijo eilutes: „Aplinkui stovėjo jam tarnauti pasiruošę serafimai. Kiekvienas turėjo šešis sparnus: dviem dengė savo veidus, dviem dengė kojas ir dviem plasnojo ore“[28].

8. Angelai vaizduojami jaunuolių pavidalu, nes jie niekada nesensta. Tiesa, kartais arkangelas Mykolas vaizduojamas pamynęs slibiną, pagal šiuos Jono žodžius: „Ir užvirė danguje kova. Mykolas ir jo angelai kovojo su slibinu“[29]. Ši kova – tai angelų sukilimas, gerųjų sutvirtinimas, blogųjų nuopuolis arba, dabartinėje Bažnyčioje, – tikinčiųjų persekiojimas. Kartais, remiantis to paties Jono regėjimu, [aplink Dievą] vaizduojami dvidešimt keturi seniai baltais drabužiais ir aukso vainikais. Šie seniai reiškia Senojo ir Naujojo Įstatymo mokytojus, kurių yra dvylika dėl jų tikėjimo Trejybe, kurią jie skelbia keturiuose pasaulio kraštuose, arba dvidešimt keturi dėl [gerų] darbų ir sekimo Evangelija. Jei kartu vaizduojami žibintai, jie žymi Šventosios Dvasios dovanas, jei perregimo skaidrumo jūra – reiškia krikštą.

9. Dar kartais [aplink Dievą] vaizduojami keturi gyvūnai, pagal Ezekielio ir Jono regėjimus: „visi keturi turėjo žmogaus veidą {iš priekio}, visi keturi turėjo liūto veidą dešinėje, visi keturi turėjo jaučio veidą kairėje ir visi keturi turėjo aro veidą {iš užpakalio}“[30]. Tai keturi evangelistai. Štai kodėl jie vaizduojami su knygomis prie kojų, nes tai, ko mokė žodžiais ir raštais, jie išpildė dvasia ir darbais. Matas vaizduojamas žmogaus pavidalu, Morkus – liūto. Jie yra [Dievo sosto] dešinėje, nes Kristaus gimimas ir prisikėlimas visiems teikė didį džiaugsmą. Štai kodėl Psalmėje giedama: „džiaugsmas ateina su aušra“[31].

Tuo tarpu Lukas yra jautukas, nes savo knygą pradėjo pasakodamas apie kunigą Zachariją ir ypatingą dėmesį skyrė Kristaus kančiai. Jautis dėl to, kad jautis yra kunigams aukoti tinkamas gyvūnas. Lukas prilyginamas jautukui ir dėl dviejų jo ragų, kurie tarsi apima du Testamentus, ir dėl keturių kanopų nagų, kurie tarsi išreiš-

27 *Lk* 21, 27.
28 *Iz* 6, 2.
29 *Apr* 12, 7.
30 *Ez* 1, 10; plg. *Apr* 4, 6–8.
31 *Ps* 30, 6.

kia keturių evangelijų žodžius. Jautis žymi ir Kristų, kuris buvo už mus paaukotas nelyginant jautis. Jis yra [sosto] kairėje, nes Kristaus mirtis apaštalams reiškė didį sielvartą. Apie tai, kaip turi būti vaizduojamas šventasis Morkus, kalbama septintoje dalyje, skyriuje *Apie evangelistus*[32].

Jonas vaizduojamas erelio pavidalu, nes sakydamas: „Pradžioje buvo Žodis“[33], jis pakyla į aukščiausias tolybes. Erelis taip pat reiškia Kristų, kurio jaunystė atsinaujina nelyginant erelio, nes prisikeldamas iš numirusių jis sužydėjo ir įžengė į dangų. Šiuo atveju jis vaizduojamas ne šalia [sosto], o viršum jo, nes žymi kilimą aukštyn ir skelbia žodį esant pas Dievą. Bet kartais gyvūnai vaizduojami su keturiais veidais ir keturiais sparnais. Apie tai plačiau dėstoma septintos dalies skyriuje *Apie evangelistus*[34]).

10. Kartais aplink [Dievo sostą] arba, tiksliau, žemiau jo vaizduojami apaštalai, kurie savo žodžiais ir darbais iki pat žemės pakraščių liudijo [Kristų]. Jie vaizduojami su ilgais plaukais, nelyginant nazirai, o tai reiškia – šventieji. Mat buvo toks nazirų įstatymas, kad nuo tos akimirkos, kai [vyras ar moteris padaro ypatingą įžadą – naziro įžadą, – pasišvęsti Viešpačiui], skustuvas nepalies jo galvos[35]. Kartais jie vaizduojami ir kaip dvylika avių, nes nelyginant altoriaus aukai tinkami gyvūnai, buvo nužudyti dėl Viešpaties. Tačiau dvylika Izraelio giminių taip pat kartais vaizduojamos kaip dvylika avių. Kartais aplink šlovės sostą vaizduojama tai daugiau, tai mažiau avių. Tada jos ir žymi ką kita, pagal šiuos Mato žodžius dvidešimt penkto skyriaus pabaigoje: „Kai ateis Žmogaus Sūnus savo šlovėje ir kartu su juo visi angelai, tada jis atsisės savo garbės soste. [...] Avis jis pastatys dešinėje, ožius – kairėje“[36]. Kaip turi būti vaizduojami Baltramiejus ir Andriejus, kalbama septintoje dalyje, aptariant jų šventę.

11. Ir atkreipk dėmesį, kad patriarchai ir pranašai vaizduojami su ritinėliais rankose, o apaštalai – tai su knygomis, tai su ritinėliais. Taip yra neabejotinai todėl, kad prieš Kristaus atėjimą tikėjimas reiškėsi per ženklus, ir daugelis dalykų buvo paslėpti. Kad tai būtų parodyta, patriarchai ir pranašai vaizduojami su ritinėliais, per kuriuos išreiškiamas netobulas pažinimas. Bet apaštalams Kristus perteikė tobulą

32 *Rat.* VII, xliv, 4.

33 *Jn* 1, 1.

34 *Rat.* VII, xliv, 4.

35 *Sk* 6, 5.

36 *Mt* 25, 31–33.

žinojimą, todėl jie gali naudotis knygomis, per kurias deramai išreiškiamas tobulas pažinimas. O kadangi kai kurie iš jų tai, ką išmoko, užrašė, kad pamokytų kitus, juos (o ir mokytojus) tinka vaizduoti su knygomis rankose – antai Paulių, evangelistus, Petrą, Jokūbą ir Judą. Tuo tarpu kiti, kurie nieko tvirto ar Bažnyčios pripažinto neparašė, vaizduojami ne su knygomis, o su ritinėliais, pamokslavimo ženklan. Dėl ko Apaštalas *Laiške efeziečiams* [sako]: „Taip jis paskyrė vienus apaštalais, kitus pranašais, evangelistais, ganytojais ir mokytojais, kad padarytų šventuosius tinkamus tarnystės darbui“[37].

12. Dievo šlovė kartais vaizduojama su užversta knyga rankose, nes neatsirado nė vieno, verto ją atversti, išskyrus liūtą iš Judo giminės; o kartais – su atversta knyga, kad visi galėtų iš jos skaityti, nes jis pats yra pasaulio šviesa, kelias, tiesa ir gyvenimas, ir gyvenimo knyga. Apie tai, kodėl Paulius vaizduojamas Išganytojui iš dešinės, o Petras – iš kairės, kalbama septintoje dalyje, skyriuje *Apie evangelistus*[38].

13. Jonas Krikštytojas kartais vaizduojamas kaip atsiskyrėlis.

14. Kankiniai vaizduojami su savo kančios įrankiais: antai Laurynas su grotelėmis, Steponas su akmenimis. Kartais jie vaizduojami su palmės šakelėmis, kurios yra pergalės ženklas, pagal [psalmės eilutes]: „Teisieji žaliuoja lyg palmės“[39]. Mat kaip palmė žaliuoja, taip jų atminimas neblėsta. Štai kodėl tie, kurie atkeliauja iš Jeruzalės, rankose laiko palmių šakeles, idant parodytų, jog kovojo už Karalių, kuris, garbingai sutiktas Jeruzalėje su palmių šakelėmis, ten pat mūšyje su šėtonu tapo nugalėtoju ir triumfuodamas su angelais įžengė į dangaus rūmus, kur teisieji žydės kaip palmė ir spindės kaip žvaigždės.

15. Išpažinėjai vaizduojami su atitinkamais atributais: vyskupai su mitromis, abatai su gobtuvais, o kartais su lelijomis (jos rodo skaistumą), mokytojai – su knygomis, mergelės, Evangelijos pavyzdžiu, – su žibintais.

16. Paulius vaizduojamas su knyga ir kalaviju; su knyga dėl to, kad mokytojas arba dėl atsivertimo, su kalaviju – nes [Kristaus] karžygys. Štai iš kur šios eilutės: „Kalavijas – uolumas Pauliaus, knyga – atsivertimas Sauliaus.“

37 *Ef* 4, 11–12.

38 *Rat.* VII, xliv, 6.

39 *Ps* 92, 13.

17. Paprastai šventųjų Tėvų atvaizdai perteikiami ant bažnyčios sienų, kartais ant altoriaus retabulo, kartais ant apeiginių drabužių bei įvairiose kitose vietose. Visa tai daroma tam, kad ne apie dūlius bei beverčius dalykus, o apie [Tėvų] darbus ir šventumą nuolatos mąstytume. Dėl to *Išėjimo knygoje* gautas dieviško balso pamokymas, kad Aaronas ant krūtinės turėtų nuosprendžio dėklą, ir kad jis būtų pritvirtintas grandinėlėmis, idant menkadvasės mintys nepersismelktų į kunigo širdį, o ją palaikytų vien protas. Pasak [popiežiaus] Grigaliaus [Didžiojo][40], ant šio dėklo, kuris simbolizuoja dar ir budrumą, liepta išraižyti dvylikos patriarchų vardus.

18. Be abejonės, nuolat prie krūtinės nešioti Tėvų vardus reiškia nepaliaujamai apmąstyti senolių gyvenimą. Mat nuolat tyrinėdamas anksčiau gyvenusių tėvų pavyzdžius ir sekdamas jų pėdomis, kunigas tampa nepriekaištingas, užgniaužia nedoras mintis, kad jo kojos nekryptų nuo maldos ir gerų darbų.

19. Taip pat reikia atkreipti dėmesį į tai, kad Jėzus visada vaizduojamas su vainiku, tarsi sakytų: „Ziono dukros, išeikite ir pasižiūrėkite į karalių Saliamoną, į vainiką, motinos jam uždėtą per vestuves“[41]. Mat Kristus buvo vainikuotas tris kartus. Pirma, motinos gailestingumo vainiku pradėjimo dieną. Šis vainikas yra dvigubas – dėl savo prigimtinių bei nesavanaudiškų [gėrybių]. Todėl jis ir vadinamas diadema, o tai reiškia – dvigubas vainikas. Antra, pamotės vargų ir skausmų vainiku savo kančios dieną. Trečia, Tėvo vainikuotas šlovės vainiku prisikėlimo dieną; dėl to [parašyta]: „Apvainikavai jį garbe ir didybe“[42]. Galiausiai jis bus apvainikuotas savo šeimynykščių galios vainiku galutinio apsireiškimo dieną. Nes jis ateis su žemės vyresniaisiais teisingai teisti pasaulio. Taip ir visi šventieji vaizduojami su vainikais, tarsi [Viešpats] sakytų: „Jeruzalės dukterys, ateikite ir pamatykite Dievo kankinius su aukso karūnomis, kuriomis juos apvainikavo Viešpats.“ O *Išminties knygoje* [parašyta]: „teisieji [...] gaus karališką vainiką ir grožiu spindinčią karūną iš Viešpaties rankos“[43].

20. Šis vainikas vaizduojamas apskrito skydo formos, nes šventuosius gaubia maloninga Dievo globa. Štai kodėl jie džiūgaudami gieda: „Juk, Viešpatie, tu tikrai

40 *Reg. epist.* I, 24, VI, 63.

41 *Gg* 3, 11.

42 *Ps* 8, 6.

43 *Išm* 5, 15–16.

laimini teisųjį, apsiauti jį savo malone lyg skydu“[44]. Tačiau Kristaus vainiką nuo šventųjų vainikų skiria kryžiaus ženklas, nes per kryžiaus ženklą sau jis pelnė kūno pašlovinimą, o mums – išlaisvinimą iš vergovės ir gyvenimo džiaugsmą. Kai vaizduojami dar gyvenantys aukšti Bažnyčios asmenys bei šventieji, jų vainikai yra ne apvalaus skydo, o kvadrato formos, parodyti, kad juose tarpsta keturios kardinaliosios dorybės, kaip pasakojama [popiežiaus] Grigaliaus [Didžiojo] legendoje.

21. Vėlei, kartais pasitaiko, jog bažnyčiose vaizduojamas rojus, idant jį matydami, žmonės būtų paskatinti siekti dangiško atlygio saldybių, arba pragaras, kad atgrasintų [nuo ydų] dėl bausmės baimės. Kartais tapomos gėlės bei medžiai su vaisiais – taip siekiama parodyti gerų darbų vaisius, išaugančius iš dorybių šaknų.

22. Atvaizdų įvairovė rodo dorybių įvairovę. Vieniems dvasia suteikia išminties žodžių, kitiems – pažinimą ir t. t. Dorybės vaizduojamos moterų pavidalu, nes jos teikia švelnumą bei maitina. Skliautų nerviūros, dar vadinamos sienų paneliais, puošiančios [Viešpaties] namus, simbolizuoja pačius mažiausius Kristaus tarnus, kurie Bažnyčią ne pamokymais, o vien savo dorybėmis dabina. Sienų lipdiniai bei bareljefai atrodo tarsi besiveržiantys iš jų ir žengiantys to, kuris juos stebi, link, mat kai dorybės tampa tikinčiųjų įpročiu, jog jos atrodo jiems įgimtos ir visiškai natūralios, jie [tikintieji] be didelių pastangų sugeba atlikti įvairiausius dorybių darbus. Apie tai, kaip vaizduojama Sinagoga, kalbama ketvirtoje dalyje, skyriuje *Apie pagarbą*[45]. Kaip vaizduojamas Romos vyskupo apsiaustas, kalbama trečioje dalyje, skyriuje *Apie palijų*[46]. O apie tai, kaip vaizduojami metai ir dvylika [zodiako] ženklų bei mėnesiai, kalbama aštuntos dalies pradžioje ir ten, kur rašoma *Apie mėnesius*[47]. Tačiau įvairios tiek Senojo, tiek Naujojo Testamento istorijos gali būti vaizduojamos pagal tapytojų sumanymą, nes tapytojai ir poetai visuomet pasižymėjo vienoda poveikio galia.

23. Galiausiai bažnyčios puošmenas sudaro trys [dalykai]: tai bažnyčios, choro ir altoriaus papuošimai. Bažnyčia puošiama baldakimais (*cortinis*), kilimais, purpuriniais apmušalais (*palleis*) bei panašiais [dalykais]. Choras puošiamas uždangomis

44 *Ps* 5, 13.

45 *Rat.* III, xvii, 2.

46 *Rat.* III, 14.

47 *Rat.* VIII, iv, 2ff.

(*dorsalibus*), kilimais, kurie klojami ant grindų, ir pagalvėliais (*bancalia*). Uždangos (*dorsalia*) yra gelumbės, kurios kabinamos chore kunigams iš nugaros. Kilimai, vadinami *tapeta substratoria*, tiesiami po kojomis; kilimais (*tapeta*) dar vadinamos gelumbės, kurios tiesiamos po kojomis ir ant kurių vaikšto vyskupai, nes privalo paminti šio pasaulio [tuštybes]. Pagalvėliai (*bancalia*) yra gelumbės, kurios dedamos ant krėslų arba ant suolų chore.

24. Altoriaus puošmenos – tai skrynelės ir relikvijų dėžutės (*capsa*), drobulės (*palla*), filakterai (*phylateria*), žvakidės (*candelabris*), kryžiai, aukso apvadai (*aurifrisio*), bažnytinės vėliavos (*vexillis*), knygos (*codicibus*), skraistės (*velaminibus*) ir baldakimai (*cortinis*).

25. Ir įsidėmėk, kad dėžutės, kuriose saugomos konsekruotos ostijos, reiškia šlovingosios Mergelės kūną, apie kurią psalmininkas kalba: „Pakilk, Viešpatie, ir ateik į savo poilsio vietą, tu ir tavo galybės Skrynia!“ (*Ps* 132,8). Jos gaminamos iš medžio, gryno dramblio kaulo, iš sidabro arba aukso, o kartais ir iš krištolo. Ir priklausomai nuo skirtingų jų bruožų, jos išreiškia skirtingas paties Kristaus kūno savybes. Ta pati dėžutė, kai joje laikomos konsekruotos arba nekonsekruotos ostijos, reiškia žmogaus atmintį: nes žmogus turi nuolat atminti apie Dievo teikiamas gėrybes, tiek laikinas (jas žymi nekonsekruotos ostijos), tiek dvasines (jas žymi konsekruotos ostijos). Tai simboliškai išreiškia indas, kuriame Dievas liepė saugoti maną. Nors ir dalykas laikinas, jis iš anksto nuspėjo dabar mūsų aukojamą dvasinę auką. Ir Viešpats prisakė, kad šis indas liktų amžinas atminimas ateinančioms kartoms, kaip skaitome *Išėjimo knygoje*. Dėžutės, laikomos ant altoriaus, kuris yra Kristus, reiškia apaštalus ir kankinius, drobės (*palle*) bei altoriaus užtiesalai (*vestes*) žymi išpažinėjus, mergeles ir visus šventuosius, apie kuriuos Pranašas kalbėjo Viešpačiui: „Jais pasidabinsi kaip puošmenomis“ (*Iz* 49, 18). Apie tai kalbėta ankstesniame skyriuje[48].

26. Tačiau *philaterium* yra viena, o *philateria* – kas kita. *Philaterium* (filakterijus) yra pergamento skiautelė, kuriame surašyti dešimt Įstatymo įsakų. Tokius raštelius paprastai nešiodavosi su savimi fariziejai kaip maldingumo ženklą. Dėl to evangelijoje parašyta: „Jie pasiplatina maldos diržus“[49] ir t. t. *Philaterium* kildinamas nuo

48 *Rat.* I, ii, 4.

49 *Mt* 23, 5.

žodžio *philare*, kuris reiškia „saugoti“ ir „krūtinė“, tai yra įstatymas. Tuo tarpu *philateria* – tai sidabrinis, auksinis, krištolinis, dramblio kaulo ar kokios kitos [medžiagos] indelis, kuriame laikomi šventųjų pelenai arba relikvijos. Nors Elindijus [nenustatytas autorius, – *A. G.*] tikinčiuosius vadino peleniais, kam tie tuos pelenus saugojo, priešingai jo priešiškumui, Bažnyčioje buvo nustatyta, kad jie būtų saugomi su pagarba ir prabangiuose induose. Jų pavadinimas kyla nuo žodžio *philare*, o tai reiškia „saugoti“ ir *teron*, tai reiškia „galūnė“, nes šiuose induose saugoma kažkas iš šventųjų kūno dalių, galūnių, pavyzdžiui, dantis ar pirštas, ar kažkas panašaus. Dar kai kuriose bažnyčiose statoma tabernakulis. Apie tai kalbėta skyriuje *Apie altorių*[50].

27. Abipus altoriaus statomos dvi žvakidės, idant išreikštų džiaugsmą dviejų tautų, džiūgaujančių dėl Kristaus gimimo. Šiose žvakidėse, per vidurį pažymėtose kryželiais, dega žvakės. Mat angelas pranešė piemenims: „Štai aš skelbiu jums didį džiaugsmą, kuris bus visai tautai. Šiandien Dovydo mieste jums gimė Išganytojas“[51]. Štai tikrasis Izaokas, kuris išaiškina [savo motinos] juoką. Be to, žvakių šviesa – tai [išrinktosios] tautos tikėjimas, nes žydų tautai Pranašas kalbėjo: „Kelkis, nušviski! Tavoji šviesa atėjo, Viešpaties šlovė virš tavęs sušvito“[52]. O pagonims Apaštalas sakė: „Juk kadaise jūs buvote tamsa, o dabar esate šviesa Viešpatyje“[53]. Nes Kristui gimus, išminčiai išvydo vaiskiai suspindusią naują žvaigždę, kaip Balaamas buvo išpranašavęs: „Žvaigždė patekės iš Jokūbo, skeptras pakils iš Izraelio“[54]. Apie tai jau kalbėta skyriuje *Apie altorių*[55].

28. *Emunctoria* arba žnyplės, skirtos prikirpti žvakės dagtį, – tai šventi žodžiai, kuriais apkarpome įstatymo raidę ir taip atskleidžiame spinduliuojančią šviesą, kaip parašyta: „Jūs dar tebevalgysite seniai nuimtą pereitų metų derlių ir turėsite išmesti senąjį, kad padarytumėte vietos naujajam“[56]. Indai, kuriuose užgesinami dagčiai, – tai širdys tikinčiųjų, kurie paraidžiui laikosi įstatymo.

50 *Rat.* I, ii, 4.

51 *Lk* 2, 10–11.

52 *Iz* 60, 1.

53 *Ef* 5, 8.

54 *Sk* 24, 17.

55 *Rat.* I, ii, 12.

56 *Kun* 26, 10.

29. Žnyplelės, kurių dviem dantimis pakurstoma žibinto liepsna, reiškia pamokslininkus, kurie mus moko remdamiesi darniais abiejų Testamentų puslapiais, ir savo dorybingu pavyzdžiu įskelia meilės liepsną.

30. Dubenys (*scutra*), indai, kurių gylis ir apimtis į šonus yra vienoda ir kurie skirti kaitinimui, yra mokytojai, kurie neslepia savo širdies lobių, bet iš jos semia ir skelbia, kas nauja ir sena. Jie nevožia žiburio po indu, bet stato jį į žibintuvą, kad esantieji Viešpaties namuose patirtų Šventosios Dvasios šviesą ir kaitrą.

31. Kryžius taip pat turi būti statomas ant altoriaus, ir būtent nuo altoriaus jį paima kryžiaus nešėjas. Tuo primenama, jog nuo Kristaus pečių nuimtą kryžių nešė Simonas Kirėnietis. Kryžius statomas ant altoriaus, tarp dviejų žvakidžių, nes Bažnyčioje Kristus tapo tarpininku tarp dviejų tautų. Juk jis yra kertinis akmuo, du padaręs vienu; pas jį atskubėjo Judėjos piemenys ir Rytų išminčiai. Apie tai dar kalbama ketvirtos dalies įžangoje bei skyriuje *Apie kunigo žengimą prie altoriaus*[57].

32. Dar altoriaus priekis puošiamas aukso juosta, kaip parašyta *Išėjimo knygos* dvidešimt penktame ir dvidešimt septintame skyriuose: „Padarysi iš akacijos medžio stalą [...]. Padarysi aplink jį delno platumo briauną, o aplink briauną auksinį apvadą"[58]. Beje, kartais altorius simbolizuoja žmogaus širdį, kurioje per atgailą turi būti aukojama tikrojo tikėjimo auka. Tokiu atveju aukso juosta reiškia sumanymą gerų darbų, kuriais turime padabinti savo veidą, idant šviestume priešais kitus [žmones]. Kartais altorius reiškia Kristų, ir tada aukso juosta kuo tinkamiausiai išreiškia meilę. Mat kaip auksas iš visų metalų geriausias, taip ir meilė lenkia visas dorybes. Todėl Apaštalas *Pirmajame laiške korintiečiams* ir sako: „[Taigi dabar pasilieka tikėjimas, viltis ir meilė – šis trejetas,] bet didžiausia jame yra meilė"[59]. Todėl savo veidą turime puošti auksine meilės juosta taip, kad būtume pasirengę už Kristų savo sielas aukoti.

Bažnytinės vėliavos statomos virš altoriaus, kad bažnyčioje būtų nuolat atmenama Kristaus pergalė, dėl kurios ir mes viliamės nugalėti priešą.

33. Kodeksas [t. y. kietviršiais įrištas knygos formos rankraštis, – *G. J.*] su evangelijų knygomis taip pat dedamas ant altoriaus, nes Evangeliją paskelbė pats

57 *Rat.* IV, i, 13; IV, vi, 3-5.

58 *Iš* 25, 23–25; plg. *Iš* 27, 1.

59 *1Kor* 13, 13.

Kristus ir pats apie tai pateikė liudijimą. Kas ir kodėl puošiama iš išorės, kalbama trečios dalies skyriuje *Apie [Mozės] įstatymo aprangą* (*De legalibus indumentis*)[60]. Galiausiai Viešpaties namuose esantys šventi indai ir kitokie reikmenys kildinami iš Mozės ir Saliamono. Senajame Testamente jų būta daug ir skirtingos paskirties, kaip skaitome *Išėjimo knygoje*. Jie reiškė įvairius dalykus, apie kuriuos glaustumo dėlei nekalbėsime.

34. Tačiau pridera, kad visi dalykai, kuriais puošiama bažnyčia, Gavėnios laikotarpiu būtų nuimti arba pridengti. Tai, pasak kai kurių, daroma Kančios (Verbų) sekmadienį, nes būtent tuo metu buvo paslėptas ir uždengtas Kristaus dieviškumas. Jis leidosi suimamas ir nuplakamas kaip žmogus, tarsi stokojantis dieviškumo galios. Todėl tos dienos evangelijoje skaitome: „Jėzus pasislėpė ir išėjo iš šventyklos"[61]. Tą dieną pridengiami kryžiai, nelyginant [Kristaus] dieviškumo galia. Kiti tai daro jau pirmąjį Gavėnios sekmadienį, nes kaip tik tuo metu Bažnyčia pradeda apmąstyti [Kristaus] kančią. Štai kodėl šiuo laikotarpiu bažnyčioje kryžius gali būti nešamas tik pridengtas. Kai kuriose vietose yra paprotys šventovėje palikti tik dvi uždangas arba baldakimus: vieną aplink chorą, kitą – tarp altoriaus ir choro, kad nesimatytų, kas slypi Švenčiausiajame. Taip pridengta šventovė bei kryžius reiškia įstatymo raidę, tai yra kūnišką įstatymo laikymąsi, arba tai, kad Senajame Testamente ir prieš Kristaus kančią šventųjų raštų supratimas buvo pridengtas, paslėptas ir mįslingas, ir visiems, tuo metu gyvenusiems, akis nelyginant šydas dengė, tai yra – tik miglotas žinojimas. Ši uždanga dar reiškia kalaviją, priešais rojaus vartus pastatytą. Tačiau kadangi šį kūnišką įstatymo laikymąsi ir miglą bei kalaviją panaikina Kristaus kančia, tai ir visi šie baldakimai bei uždangos nukabinami Velykų išvakarėse. Senajame Testamente kalbėta apie atrajojančius ir skeltanagius gyvūnus. Kaip ariami jaučiai, tai yra tie, kurie įžvelgia raštų slėpinius ir juos supranta pagal dvasią, taip ir per Gavėnią už Švenčiausiąjį slepiančio baldakimo gali įeiti tik keli kunigai, kuriems duota pažinti Dievo karalystės slėpinį.

35. Kalbant apie tai dar reikia pažymėti, jog bažnyčioje kabinamos trijų rūšių uždangos: vienos pridengia šventus dalykus, kitos skiria kunigus nuo šventovės, dar kitos – kunigus nuo pasauliečių. Pirmosios žymi įstatymo raidę. Antrosios – mūsų

60 *Rat.* III, xix.

61 *Jn* 8, 59.

menkumą, nes esame neverti, maža to, – visai bejėgiai pažinti dangiškus dalykus; trečiosios reiškia, jog turime suvaldyti savo kūniškus geidulius.

Pirmosios uždangos arba baldakimai (*cortine*), kabinamos abipus altoriaus, į kurio slėpinį įžengia kunigas, kaip kalbama ketvirtojoje dalyje, skyriuje *Apie slėpinius*[62], žymi tai, apie ką skaitome *Išėjimo knygos* trisdešimt ketvirtame skyriuje: „Pabaigęs su jais kalbėti, Mozė užsidengė veidą gobtuvu, nes Izraelio vaikai negalėjo pakelti jo veido spindesio“[63]. Ir, kaip kalba Apaštalas, šis gobtuvas iki šiol dengia žydų širdis.

Antrosios uždangos, arba baldakimai, kurie Gavėnios metu ir per mišias užtraukiami priešais altorių, kildinamos iš to ir žymi tą, kuri buvo pakabinta padangtėje, ir kuri skyrė Šventų Švenčiausiąją vietą nuo šventos. Ji skyrė [Sandoros] Skrynią nuo žmonių ir ji buvo išausta nepaprastai meistriškai ir išpuošta nepaprasto grožio įvairiausių spalvų motyvais. Ir ji plyšo pusiau Viešpaties kančios metu. Ir jos pavyzdžiu baldakimai dar ir šiandien audžiami labai dailių spalvų. *Išėjimo knygos* dvidešimt šeštas, trisdešimt penktas ir trisdešimt šeštas skyriai aprašo anksčiau aptartą uždangą ir kalba, kaip reikia austi baldakimus.

Trečiųjų kilmė – pertvaros, kurios ankstyvojoje Bažnyčioje juosė chorą ir aukštumo buvo ne aukštesnės nei atrama. Tai galima pamatyti dar ir dabar kai kuriose bažnyčiose. Jos nebuvo aukštesnės, kad žmonės, matydami kunigą giedant psalmes, imtų iš jo deramą pavyzdį.

36. Tačiau dabar paprastai tarp kunigų ir pasauliečių pakabinama uždanga ar statoma pertvara, kad jie vieni kitų nematytų, tarsi vien šis veiksmas bylotų: „Nugręžk mano akis nuo to, kas tuščia“[64] ir t. t. Tačiau Didįjį Penktadienį bažnyčioje nuimamos visos uždangos, nes per Viešpaties kančią šventyklos uždanga plyšo pusiau, ir taip mums buvo atskleistas anksčiau paslėptas dvasinio įstatymo supratimas, atverti Dangaus karalystės vartai ir suteikta stiprybė, kad mūsų nepergalėtų kūniški geiduliai, nebent jiems pasiduoti nuspręstume savo valia. Tačiau uždanga, skirianti šventovę nuo kunigų, atitraukiama arba pakeliama per kiekvieno Gavėnios šeštadienio mišparus, kai pradedama sekmadienio liturgija, kad kunigai galėtų žvelgti į šventą vietą, nes [sekmadienį] menamas [Viešpaties] prisikėlimas.

62 *Rat.* IV, xxxv.

63 *Iš* 34, 33.

64 *Ps* 119, 37.

37. Dėl šios priežasties [uždanga pakeliama] dar šešis sekmadienius [po Velykų], nes nėra tokio amžiaus, kuriam [prisikėlimas] neteiktų amžino džiaugsmo. Ši uždanga simbolizuoja džiaugsmą, kurį gaubia dangus. Štai kodėl sekmadieniais nesilaikome pasninko: dėl to, kad Viešpats prisikėlė sekmadienį. Pirmasis sekmadienis [po Velykų] žymi pirmųjų tėvų džiaugsmą rojuje, kai jie dar nebuvo nusidėję. Antrasis sekmadienis žymi saujelės [išrinktųjų] džiaugsmą Nojaus arkoje, kai visus kitus paskandino tvanas. Trečiasis – Izraelio sūnų džiaugsmas tą metą, kai Juozapo laikais kitus kamavo badas. Ketvirtasis – džiaugsmas taikoje gyventi Saliamonui valdant. Penktasis – grįžtančiųjų iš Babilono nelaisvės džiaugsmas. Šeštasis – mokinių džiaugsmas nuo prisikėlimo iki dangun žengimo, kai su jais buvo Sužadėtinis.

38. Taip pat ir per šventę, per kurią skaitomi devyni Gavėnios skaitiniai, uždanga pakeliama arba atitraukiama. Tačiau taip nebuvo daroma pagal ankstyvuosius Bažnyčios potvarkius, mat anuomet per Gavėnią iškilmingai nebuvo švenčiama jokia šventė. O jei kokia šventė ir pasitaikydavo [šiokią dieną], ji būdavo perkeliama į šeštadienį arba sekmadienį, kaip matyti pagal popiežiaus Martyno[65] potvarkį ir pagal Burchardo knygą[66]. Visa tai – dėl šio meto rimties. Vėliau įsigalėjo priešingas paprotys, kad antai devynių skaitinių šventė būtų iškilmingai švenčiama tą dieną, kurią ir priklauso, bet vis dėlto būtų laikomasi pasninko.

39. Švenčių dienomis baldakimai užtraukiami dėl puošnumo, idant regimos grožybės patrauktų prie neregimųjų. Šie baldakimai kartais yra įvairių spalvų, kaip jau buvo sakyta anksčiau, kad per spalvų įvairovę būtų parodyta, jog žmogų, kuris yra Dievo šventovė, turi puošti įvairios dorybės. Balti baldakimai reiškia tyrą gyvenimą, raudoni – meilę, žali – kontempliaciją, juodi – kūno apmarinimą, pilki – negandas. Kartais taip pat ant baltų baldakimų uždedami įvairių spalvų gelumbės gabalai, taip pažymint, jog mūsų širdį būtina apvalyti nuo ydų, ir kad viduje turi kabėti dorybių baldakimai bei įvairiausi geri darbai.

65 Martynas I, valdė 649–655, šventasis.

66 Burchartas Vormsietis (apie 965 – apie 1025), Vormso vyskupas, parengęs kanonų teisės sąvadą ir kitų bažnytinės teisės dokumentų; *in Burcardo lib. xiii*.

40. Švenčiant Viešpaties gimimą kai kuriose bažnyčiose nekabinamos jokios uždangos, kai kuriose kabinamos bevertės, kai kuriuose – [itin] dailios. Jei jos nekabinamos, tai reiškia mūsų gėdingumą; mat nors džiaugiamės, kad mums gimė Išganytojas, vis dėlto neturime slėpti gėdos dėl to, kad tokia didi buvo mūsų nuodėmė, jog pats Dievo sūnus dėl mūsų save apiplėšė, priimdamas tarno pavidalą. Štai kodėl net jo mirties dieną nešvenčiame jokios linksmybių lydimos šventės, bet kuo griežčiausio laikomės pasninko. Tačiau kitų šventųjų mirtį švenčiame linksmai ir kiek geresniu maistu ir gėrimu save užganėdiname, kaip šeštos dalies skyriuje *Apie Didįjį Penktadienį* kalbama[67]. Gėdos raudoniu raustame, kad Viešpats mirė dėl mūsų kalčių, tuo tarpu šventieji mirė ne dėl mūsų kalčių, o dėl Kristaus kentėjo. Kas bažnyčioje pakabina menkavertes uždangas, parodo, kad Viešpats priėmė tarno pavidalą, ir tai, jog tą dieną jis į bjaurius skarmalus buvo įvyniotas. Kas dailias – išreiškia džiaugsmą gimus Karaliui ir parodo, kaip mes turime atrodyti, priimdami tokį svečią.

41. Kai kuriose bažnyčiose per Velykas altoriai puošiami prabangiais audeklais ir viena ant kitos perdengiamos trijų spalvų skraistės – raudonos, pilkšvos ir juodos spalvos, kurios simbolizuoja tris amžius. Baigus pirmąjį skaitinį ir atliepą, nuimama juoda skraistė, kuri žymi laikus prieš įstatymą. Antrąjį skaitinį ir atliepus baigus nuimama pilkoji, kuri žymi įstatymo amžių. Trečiąjį baigus, pakeliama raudonoji skraistė, kuri simbolizuoja malonės amžių, kuriame per Kristaus kančią mums atverti [vartai] į Švenčiausiąjį ir į amžiną šlovę. Apie altoriaus drobes bei dangalus kalbėta traktate *Apie altorių*[68].

42. Per pagrindines šventes viešai išstatomi bažnyčios lobiai. Tai daroma dėl trijų [priežasčių]. Pirma, dėl atsargaus įžvalgumo, tai yra tam, kad būtų parodytas išmintingumas to, kam saugoti jos buvo pavestos. Antra, iškilmės garbei. Trečia, jų paaukojimo bažnyčiai atminimui, tai yra atmenant tuos, kurie anksčiau [tuos lobius] padovanojo bažnyčiai. Per šventes bažnyčia visokiausiais būdais puošiama iš vidaus, bet ne iš išorės, taip mistiniu būdu pažymint, jog visa jos šlovė – vidinė. Nors iš išorės ji ir būtų niekinama, sieloje, kuri yra Dievo sostas, ji spinduliuoja. Juk pasakyta: „Esu juoda, bet graži“[69]. Ir Viešpats per pranašą kalba: „Mano paveldas man yra labai šviesus“[70]. Tai turėdamas omenyje pranašas sakė: „Viešpatie, aš myliu Namus, kuriuose gyveni, tavo šlovės buveinę“[71] ir t. t., kurį per dvasią puošia tikėjimas, viltis ir meilė. Tiek žemiška, tiek dvasinė Bažnyčia turi apsivalyti. Apie tai kalbama šeštoje dalyje, skyriuose *Apie Velykas* ir *Apie paskutinę vakarienę*[72].

43. Kai kuriose bažnyčiose iškabinami stručių kiaušiniai ir panašūs dalykai, kurie žadina žmonių nuostabą ir kuriuos galima išvysti ypač retai, kad jiems padedant būtų galima žmones patraukti į bažnyčią ir juos stipriau paveikti. Mat [kai kurie žmonės] pasakoja, jog strutis, užmaršus paukštis, savo kiaušinius palieka smėlyje. Tik išvydęs tam tikrą žvaigždę, juos prisimena, grįžta prie jų ir sušildo savo žvilgsniu. Tad [stručio] kiaušiniai bažnyčioje kabinami norint parodyti, jog per nuodėmę žmogus buvo Dievo apleistas, bet, atminęs savo kaltes, tampa dieviškos šviesos apšviestas. Jei jis atgailaus ir grįš pas Jį, jį sušildys Jo gailestingas žvilgsnis, apie kurį kalbama *Luko* [*evangelijoje*], kaip Viešpats pažvelgė į Petrą, kai jis išsigynė Kristaus. [Kiaušiniai] kabinami dar ir tam, kad į juos žvelgdamas kiekvienas pagalvotų, jog žmogui labai paprasta užmiršti Dievą, jei jo neapšviečia žvaigždė, tai yra jei nepadvelkia Šv. Dvasios malonė ir jei jis negrįžta pas Jį savo darbais.

44. Ankstyvojoje Bažnyčioje [šventoji auka] buvo aukojama mediniuose induose ir apsirengus paprastais rūbais; mat anais laikais taurės buvo medinės, o kunigai – auksiniai. Dabar yra atvirkščiai. Popiežius Severinas [?–640] nurodė, kad aukojama būtų stikliniuose induose, bet kadangi jie labai trapūs, popiežius Urbonas [Urbonas II, apie 1040–1099] ir Reimso susirinkimas [1048] nutarė, kad būtų aukojama sidabriniuose arba auksiniuose induose, arba, jei bažnyčia labai skurdi – alaviniuose, mat jie nerūdija, bet [jokiu būdu] ne mediniuose ar žalvariniuose. Tad jie neturi būti stikliniai, kad nebūtų išpiltas [Kristaus kraujas], nei mediniai, nes medis yra poringa ir akyta, [Kristaus] kraują sugerianti medžiaga, nei variniai ar žalvariniai, nes šie metalai pažaliuoja, be to, gali sukelti pykinimą.

67 *Rat.* VI, lxxvii, 1.

68 *Rat.* I, 2, 7ff.

69 *Gg* 1, 5.

70 *Ps* 16, 6.

71 *Ps* 26, 8.

72 *Rat.* IV, LXXXVI, 15f; *Rat.* LXXII, 1f.

45. Ir atkreipk dėmesį, kad taurės pavadinimas kyla iš Senojo ir Naujojo Testamento: „Babilonas buvo auksinė taurė Viešpaties rankoje, nugirdanti visą žemę“[73]; „Juk taurė yra Viešpaties rankoje, pilna stipraus jo pykčio vyno“[74]. Ir kitoje vietoje: „Nešiu vyno atnašą Viešpačiui ir šauksiuosi Viešpaties vardo“[75]. Taip pat ir Evangelijoje: „Ar galite gerti taurę, kurią aš gersiu?“[76]. Taip pat: „paėmęs taurę, sukalbėjo padėkos maldą“[77]. Aukso taurė reiškia išminties lobius, paslėptus Kristuje, sidabrinė – kalčių nutyrinimą, alavinė – kaltę ir bausmę. Mat alavas yra tarp sidabro ir švino, ir nors Kristaus kūnas nebuvo švinas, tai yra nusidėjėlis, jis buvo panašus į kūną, palenktą nuodėmei. Nors nebuvo sidabrinis, tai yra pavaldus kančiai dėl savo kaltės, jis toks tapo dėl mūsų kaltės, nes „jis mūsų negalias prisiėmė, mūsų skausmus sau užsikrovė“[78]. Apie taurę ir pateną kalbama skyriuje *Apie pašventinimus ir patepimus*[79].

46. Bet jei kas, vedamas paviršutinio religingumo, sako, esą Viešpats paliepęs Mozei visus [bet kokios paskirties bei visoms ceremonijoms naudojamus] padangtės indus pagaminti iš vario, kaip skaitome *Išėjimo knygos* dvidešimt septintame ir dvidešimt aštuntame skyriuose, tai jis panašus į Judą, priešą moters, kuri išpylė [brangius tepalus ant Kristaus kojų], jei dar sako, kad visus brangius indus bei kitas puošmenas galima parduoti, ir pinigus išdalyti vargšams. Mat taip mes elgiamės ne todėl, kad Dievą labiau džiugintų menkavertės puošmenos nei auksinės, bet todėl, kad Dievą mylintys žmonės mielai aukoja tai, ką myli, idant per Dievo gerbimą nugalėtų savo godumą. Be to, ši dieviško maldingumo tarnystė yra dorovinga ir reikšminga būsimai šlovei. Štai kodėl pagal Senąjį Įstatymą buvo nurodyta [kunigo] drabužį siūti iš aukso, hiacinto, purpuro ir skaisčiai raudonai dažytos plonytės drobės ir kitų brangių audinių, kad parodytų, kokia didžia gausybe dorybių turi spindėti kunigai. Taip pat buvo įsakyta, kad altorius, malonės sostas, žvakidės, kiti indai bei altoriaus papuošimai būtų padaryti iš aukso ir sidabro[80]. Padangtę taip pat buvo nurodyta pagaminti iš įvairių brangių medžiagų, kaip apie tai jau kalbėjome skyriuje *Apie bažnyčią*[81]. Įstatymo pontifikas naudojo ir kitus įvairius brangius dalykus bei puošmenas. Apie tai kalbama trečioje dalyje, skyriuje *Apie [Mozės] įstatymo įsakytą aprangą*[82]. Apie tai taip pat kalbama pradžioje skyriaus *Apie bažnyčios dedikavimą*[83].

47. Orleano susirinkimas[84] uždraudė dieviškuosius slėpinius naudoti vestuvių papuošimams, idant jie nebūtų išniekinti, susilietę su nedorėliais ir netyru pasaulio prašmatnumu. O tai neabejotinai parodo, jog arnoto negalima siūdinti iš kokio nors paprasto žmogaus apdaro, ar jį, padalijus į dalis, siūti kokią puošmeną, skirtą šventųjų slėpinių šventimui.

48. Popiežius Steponas[85] nurodė, kad bažnytiniai rūbai neturi būti naudojami jokiems kitiems tikslams, kad juos liestų tik šventi žmonės, idant kerštas, kritęs ant Babilono karaliaus Baltazaro, neužgriūtų šio [įsako] laužytojų.

49. Popiežius Klemensas[86] taip pat nurodė, kad mirusieji nebūtų nei laidojami, nei įvyniojami, nei pridengiami drobule, tai yra altoriaus drobėmis, nei su pala, kuria uždengiama taurė, nei su drobės gabalėliu, kuriuo kunigas šluosto rankas po konsekracijos.

50. Kai susitepa audiniai (*palla*), tai yra korporalai ir veliumai, dedami ant altoriaus, taip pat virš altoriaus kabantys baldakimai, juos skalbia diakonai su patarnautojais zakristijoje, o ne kur už [bažnyčios]. Veliumai, dedami ant altoriaus, turi būti skalbiami naujame dubenyje. Drobės, tai yra korporalai, skalbiami kitame inde. Durų uždangos ar baldakimai, kabinami bažnyčiose per šventes ir Gavėnią, – dar kituose dubenyse. Tai buvo nurodyta Leridos susirinkimo[87] nutarimu[88], pasak kurio, visos bažnyčios turėtų korporalui bei altoriaus drobėms skalbti išskirtinai šiam reikalui

73 *Jer* 51, 7.
74 *Ps* 75, 9.
75 *Ps* 116, 13.
76 *Mt* 20, 22.
77 Plg. *Mt* 26, 27.
78 *Iz* 53, 4.
79 *Rat.* I, viii, 24.

80 *Iš* 25, 30, 38.
81 *Rat.* I, i, 12.
82 *Rat.* III, xix, 1, 17f.
83 *Rat.* I, vi, 1.
84 Galbūt VII Orleano sinodas, vykęs 1020 m.
85 Steponas I, valdė 254–257, šventasis.
86 Klemensas III, valdė 1187–1191, arba Klemensas IV, valdė 1265–1268 m.
87 Vyko 546 m. Ispanijos mieste Leridoje, lot. *Ilerdensis*.
88 *De cons.* D. 4, c. 106.

skirtus indus, kuriuose neturi būti skalbiama niekas kitas. Pasak jau minėtojo [popiežiaus] Klemenso[89], jei drobės, kuriomis puošiamas altorius, arba katedra, kurioje sėdi kunigas, apsirengęs šventais drabužiais, arba žvakidė, arba dangalai, tai yra gelumbės ar baldakimai, kabantys už altoriaus, susidėvi dėl amžiaus, jie turi būti sudeginami, o jų pelenai išpilami arba baptisterijoje, arba įmūrijami bažnyčios sienoje ar užkasami grindyse, ten, kur paprastai nevaikštoma. Atkreipk dėmesį, kad bažnytiniai papuošimai yra pašventinami. Apie tai kalbama skyriuje *Apie pašventinimą ir patepimą*[90].

KOMENTARAS

Viduramžių liturgininkas ir teisininkas, kunigas ir vyskupas Viljamas Durandietis Vyresnysis (apie 1230–1296), gimęs Prancūzijoje, Provanse, daugiausia laiko praleido Italijoje. 1263 m. Bolonijos universitete gavo kanonų teisės daktaro laipsnį ir tapo popiežiaus kurijos kapelionu ir tribunolo teisėju (*auditor generalis causarum sacri palatii*); išgarsėjo kaip kanonų teisės vadovo *Speculum Iudiciale* (apie 1271–1276) autorius. 1274 m. Durandietis kaip popiežiaus Grigaliaus X teologas (*peritus*) ir sekretorius dalyvavo Liono susirinkime, redagavo šio susirinkimo nutarimus ir parengė jų komentarus. 1291 m. konsekruotas Mendės vyskupu. Savo diaceziją patikėjęs valdyti sūnėnui Viljamui Durandiečiui Jaunesniajam, pats tapo popiežiaus legatu (atstovu) Bolonijoje. Palaidotas Romos *S. Maria sopra Minerva* bažnyčioje; antkapio epitafijoje apsakytas jo gyvenimas ir svarbiausi darbai. Išgarsėjo *Pontifikalu* (*Pontificale*, apie 1293–1295) ir *Apeigynu* (*Rationale divinorum officiorum*, iki 1286). Pastaruoju Katalikų Bažnyčia naudojosi iki XVII a. vidurio. Šį, bene daugiausia perrašinėtą Viduramžių kodeksą 1459 m. Maince išspausdino Johannas Fustas ir Peteris Schoefferis. Tai, kad *Apeigynas* pasirinktas spausdinti iškart po Biblijos ir lotyniškojo *Psalmyno*, liudytų veikalo populiarumą ir aktualumą.

Aštuoniose *Apeigyno* knygose smulkiai aprašoma liturgija, pateikiama simbolinė jos interpretacija. Pirmoji knyga skirta bažnyčios pastatui, altoriui, paveikslams, varpams, šventoriui ir t. t.; antroji – dvasininkams; trečioji – rūbams ir audiniams; ketvirtoji – mišioms; penktoji – kanoninėms valandoms; šeštoji – liturginiams metams (lot. *Proprium Temporis*); septintoji – šventųjų minėjimams (*Proprium Sanctorum*); aštuntoji – laiko skaičiavimui ir Velykų dienos nustatymui.

89 *De cons.* D. 1, c. 39.

90 *Rat.* I, viii.

Apeigynas grįstas XIII a. liturgine praktika, pateikia sisteminį-alegorinį liturginio laiko, erdvės ir veiksmo aiškinimą. Durandietis rėmėsi Amalarijaus iš Meco (m. 852/3) suformuluotais keturių prasmių egzegezės (aiškinimo) principais. Prasmės yra šios: (1) istorinė arba tiesioginė – žodžiai atitinka tikrovę; (2) alegorinė – žodžiai nurodo kitus tikėjimo aspektus; (3) tropologinė – žodžiai moko krikščioniško gyvenimo; (4) anagoginė – žodžiai veda laikų pabaigos link. *Apeigyno* pratarmėje Durandietis pateikia tokį keturių prasmių pavyzdį: „Istoriškai Jeruzalė – tai žemiškas miestas, į kurį vyksta piligrimai; alegoriškai – tai kovojanti Bažnyčia; tropologiškai – bet kuri tikinti siela; anagogiškai – Dangiškoji Jeruzalė arba tėvynė.“[91] Iš visų keturių prasmių Durandietis daugiausia kliaujasi alegoriniu aiškinimu laisvai interpretuodamas savo pirmtakų šv. Aurelijaus Augustino (354–430) traktatą *Apie krikščioniškąjį mokymą* (*De doctrina Christiana*) ir Hugono Viktoriškio (1096–1141) ženklų teoriją. Biblijos citatų prisodrintas *Apeigynas* atskleidžia Šv. Rašto įsitvirtinimą Viduramžių žmogaus sąmonėje ir yra tipiškas savojo laiko praktinės teologijos ir hermeneutikos pavyzdys, liudijantis to meto simbolinį mąstymą, persmelkusį ne tik tikėjimą, bet ir kasdienybę. Nors *Apeigyne* kliaujamasi daugybe krikščioniškų autorių, ypatingas Durandiečio nuopelnas (beje, lėmęs jo veikalo ilgaamžiškumą) – tai enciklopedinis dėstymo išsamumas ir nuoseklumas.

Dvasininkams, visų pirma vyskupams, skirtas *Apeigynas* aiškino, kaip mokyti ir skelbti krikščionių tikėjimą ir suvokti liturgijos slėpinius. Skirtingai nuo kitų vėlyvųjų Viduramžių tekstų, aptariančių bažnyčią ir jos įrangą, pavyzdžiui šv. Bernardo Klerviečio (1090–1153) traktatų ir pamokslų, Durandiečio *Apeigynas* neturi reformistinių užmačių ir liturgijos aiškinimą grindžia Šv. Raštu, Bažnyčios tradicija, dokumentais bei to meto bažnyčių tikrove. Aiškinamasis *Apeigyno* pobūdis ir išsamumas lėmė jam patikimo istorijos šaltinio reputaciją.

91 „Similiter Ierusalem intelligitur ystorice ciuitas illa terrestris quam peregrini petunt; allegorice ecclesia militans; tropologice quelibet fidelis anima; anagogice celestis Ierusalem sive patria“, Guillelmus Durandus, *Rationale Divinorum officiorum I–IV* (Corpus Cristianorum Continuatio Mediaevalis, t. 140), sudaryt. A. Davril, T. M. Thibodeau, Turnhout: Brepols, 1995, Prologus 12, p. 8.

Dailėtyroje dažniausiai pasitelkiamos pirma ir trečia *Apeigyno* knygos, kuriose aprašoma, aiškinama ir reglamentuojama bažnyčios įrangos, liturginių reikmenų ir dailės kūrinių išvaizda, medžiagos ir vartosena[92]. Manytina, jog *Apeigynas* darė įtaką bažnytinių paveikslų ir įrangos užsakovų pageidavimams bei sprendimams; amžininkai juo rėmėsi interpretuodami bažnytinio meno kūrinius. Tokiais atvejais *Apeigynas* buvo suvokiamas kaip pavyzdžių knyga. Mažai tikėtina, jog *Apeigynu* būtų naudojęsi bažnytinius reikmenis gaminę meistrai pasauliečiai, tačiau jame išskleistos alegorijos neabejotinai formavo vėlyvųjų Viduramžių ikonografinį žodyną, lėmė medžiagų pasirinkimą. Pavyzdžiui, stručio kiaušinio aprašymo ištraukos 43 skyriuje leidžia interpretuoti negausiai išlikusius, tačiau inventoriuose dažnai minimus kiaušinius ir padeda išaiškinti iš pirmo žvilgsnio mįslingą detalę Piero della Francesca'os (1415–1492) altoriniame paveiksle (it. *pala*) *Sacra Conversazione*[93], kitus šį motyvą naudojančius atvaizdus. 20 skyriuje išdėstytas skirtumas tarp apskrito (žemiškąjį gyvenimą baigusio palaimintojo ar šventojo) ir kvadratinio (tebegyvenančio asmens) nimbo, beveik nebenaudotas XIII a. dailėje, rodo, jog kunigai galėjo remtis Durandiečio veikalu aiškindami dailės kūrinius. *Apeigyne* dailėtyrininkai randa paaiškinimus nuo XIII a. išpopuliarėjusiam užuolaidų tapymui Išganytoją vaizduojančiuose darbuose. *Apeigynas* nepakeičiamas tyrinėjant Viduramžių bažnyčios interjerų semantiką[94], gilinantis į liturginių indų ir menkai išlikusios Viduramžių bažnytinės tekstilės istoriją.

GIEDRĖ MICKŪNAITĖ

92 Išsamiau apie *Apeigyną*, kaip dailės istorijos šaltinį, žr. K. Faupel-Drevs, *Vom rechten Gebrauch der Bilder im liturgischen Raum. Mittelalterliche Funktionsbestimmungen bildender Kunst im Rationale Divinorum Officiorum des Durandus von Mende (1230/31–1296)*, (Studies in the History of Christian Thought, t. 89), Leiden: Brill, 2000.

93 Apie 1472, Milanas, Breros pinakoteka; pagal saugojimo vietą kitaip vadinamas *Pala di Brera* arba pagal užsakovo, Urbino valdovo Federico da Montefeltro pavardę – *Pala Montefeltro*.

94 A. Middeldorf Kosegarten, Zur liturgischen Ausstattung von San Marco in Venedig im 13. Jahrhundert. Kanzeln und Altarziborien, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 2002, nr. 29. p. 7–77.

Cesare Ripa. Ikonologija

> **Versta iš:** Cesare Ripa, *Iconologia*, sudaryt. Piero Buscaroli, įžangos aut. Mario Praz, Milano: TEA, 1992, p. 36–37, 43–45, 85–86, 145–147, 357, 409, 457, 477 (iš italų k. vertė Jonas Malinauskas, komentarus parengė Aleksandra Aleksandravičiūtė)

Autoritetas, arba Valdžia

Prabangiame soste sėdinti matrona, vilkinti puošniais, brangenybėmis nusagstytais drabužiais, iškeltoje dešinėje rankoje laiko du raktus, kairėje – skeptrą. Vienoje jos pusėje yra knygos, kitoje – įvairūs ginklai.

Vaizduojama matrona, nes brandus amžius savaime reiškia autoritetą. Ciceronas knygoje *De Senectute* (*Apie senatvę*) sako: „Apex autem senectutis est auctoritas" („Senatvės viršūnė yra autoritetas"), ir po to priduria: „Habet senectus honorata proe sertim tantam auctoritatem, ut ea pluris sit, quam omnes voluptates" („Senatvė, ypač pagerbta [pareigomis], mėgaujasi tokiu autoritetu, kuris viršija bet kokį kūno malonumą"). Visų pirma dėl išminties ir didelio žinojimo, kuris joje yra. Vaizduojama sėdinti, nes sėdi ir kunigaikščiai, ir teisėjai, šitaip parodydami savo autoritetą ir kartu pusiausvyrą bei sielos ramybę. Dėl to, kad svarbūs dalykai negali būti sprendžiami kitaip, kaip tik rimtai atsisėdus. Taip daro teisėjai, kurie, turėdami valdžią ir galią nuspręsti, išteisinti arba pasmerkti, negalėtų teisėtai skelbti nuosprendžio, jei nesėdėtų kaip liepia įstatymas.

Apsivilkusi iškilmingą, spindintį rūbą, nes toks yra tasai, kuris turi valdžią kitiems žmonių akivaizdoje. Ne tik rūbai, bet ir brangakmeniai įrodo autoritetą ir garbę to, kuris juos nešioja.

Raktai reiškia dvasinį autoritetą ir valdžią, kaip puikiai įrodo Kristus mūsų Viešpats ir Išganytojas, kai jais davė aukščiausią valdžią šv. Petrui, sakydamas: „Et tibi dabo claves regni Coelorum, quodcumque ligaveris super terram erit ligatum, ecc." („Duosiu tau Dangaus karalystės raktus: ką surakinsi žemėje, bus surakinta ir t. t.")[95]. Tuos raktus laiko dešinėje, nes dvasinė valdžia yra svarbesnė, kilnesnė už kitas, kaip

95 *Mt* 16, 19.

kūnas yra kilnesnis už sielą. Dešinę ranką su raktais laiko iškeltą į Dangų, idant įrodytų, kad „Omnis potestas a Deo est“ („Kiekviena valdžia iš Dievo“), pasak apaštalo šv. Pauliaus *Laiško romiečiams* (13, 1).

Skeptras kairėje rodo žemišką autoritetą ir valdžią. Kaip visiems savaime žinoma, knygos ir ginklai rodo galią rašto, mokslų ir ginklų, kurie dedami kairėje dėl to, kad Ciceronas sakė: „Cedant arma togae“ („Tenusilenkia ginklai togai“).

Gerumas

Graži moteris aukso rūbais su rūtų vainiku ant galvos, į dangų pakeltomis akimis, ant rankos laiko pelikaną su mažais pelikaniukais. Šalia, ant upės kranto, žaliuoja medelis.

Žmogaus gerumas susideda iš gerų dalių: ištikimybės, tiesos, dorumo, teisingumo ir kantrybės. Gerumą vaizduojanti moteris graži, nes gerumą atpažįsti grožyje, kadangi protas pažįsta juslėmis. Aukso rūbas reiškia gerumą dėl to, kad auksas yra neprilygstamai tauresnis už visus kitus metalus. Medis ant upės kranto reiškia Dovydo žodžius 1 psalmėje, kur pasakyta: „Žmogus, kuris laikosi Dievo įsakymų, panašus į medį, pasodintą prie skaidrios, gražios, sraunios upės“[96], nes gerumas, apie kurį kalbame, yra ne kas kita, kaip Dievo valios vykdymas. Dėl to vaizduojamas ir pelikanas, kuris, kaip sako daugelis autorių, kad pamaitintų savo išalkusius vaikus, snapu pats save drasko ir savo krauju juos maitina, anot Piero Valeriano.

Upės, pasak Augustos kardinolo, nevaizduoja nieko kito kaip tik gerumą. Moteris žiūri į dangų, pasinėrusi į dievišką kontempliaciją, kad nuvytų įkyriai lendančias blogas mintis. Dėl to taip pat ant galvos uždėtas rūtų vainikas, nes tas augalas atbaido piktąsias dvasias, kaip liudija senoliai. Rūtos taip pat sumažina venerišką meilę, o tai reiškia, kad tikras gerumas palieka nuošaly visus interesus ir savimeilę, kuri išderina šį instrumentą, skambinantį visomis dorybėmis.

Smalsumas

Sparnuota moteris raudonais ir mėlynais rūbais, nusėtais daugybe ausų ir varlių, pasišiaušusiais plaukais, iškeltomis rankomis, pirmyn ištemptu kaklu. Smalsumas – tai netramdomas troškimas tų, kurie nori žinoti daugiau, negu reikia. Ausys reiškia, kad smalsuolis tetrokšta girdėti ir žinoti tai, ką sako kiti. Šv. Bernardas *De gradib. superb*. (*Apie puikybės laipsnius*), norėdamas pavaizduoti smalsų vienuolį, jį šitaip aprašo: „Si videris Munacum evagari, caput erectum, aures portare suspensas, curiosum cognoscas“ („Jeigu matysi vienuolį klajojantį, pakelta galva, nukarusiom ausim, smalsuolį atpažinsi“). Varlės dėl to, kad turi dideles akis, yra smalsumo ženklas. Tokią prasmę joms teikė senovės žmonės. Dėl to egiptiečiai, norėdami pavaizduoti smalsų žmogų, vaizduodavo varlę. Ir Pier.[o] Val.[eriano] sako, kad varlės akys, sumaišytos su elnio oda ir lakštingalos mėsa, daro žmogų žvalų, žvitrų ir smalsų.

Rankos iškeltos, kaklas ištemptas pirmyn dėl to, kad smalsuolis visada žvalus ir guvus, pasirengęs pagauti naujienas iš visų pusių. Tai taip pat liudija ir sparnai bei pasišiaušę plaukai, simbolizuojantys gyvas mintis, ir rūbų spalvos, reiškiančios žinojimo troškimą.

Sėkmė (Fortūna)

Moteris užrištomis akimis medyje ilgu pagaliu daužo šakas. Iš medžio krenta įvairioms profesijoms priklausantys įrankiai ir daiktai: skeptrai, knygos, vainikai, papuošalai, ginklai ir kt. Taip ją vaizduoja Doni. Kai kas sako, kad sėkmė, arba fortūna, valdo žvaigždes, kurios lemia žmonių prigimtį, veikia polinkius nulemiančias jusles, neliesdama proto. Visi pagonių autoriai ją vaizduoja aklą, norėdami parodyti, kad ji visus vienodai myli ir visų nekenčia, duoda tai, ką likimas lemia. Tai sakau, kartodamas pagonių nuomonę, kuriai pritaria neišsilavinę žmonės. O iš tiesų viskas priklauso nuo Dievo Apvaizdos, kaip moko šv. Tomas [Akvinietis] *Summa contra gentiles* (*Prieš pagonis*) trečios knygos 92 skyriuje. Žmonės, susibūrę aplink medį, liudija, kad teisingas yra senas posakis: „Fortunae suae quisq. Faber“ („Kiekvienas savo laimės kalvis“).

Fortūna

Ant rutulio sėdinti moteris su sparnais, išdygusiais iš pečių.

Fortūna

Moteris po dangaus skliautu su gausybės ragu rankoje. Nuolat besimainantis dangaus skliautas reiškia, kad ir Fortūna nuolat mainosi bei keičia kiekvieno veidą. Žmogus tai pakelia, tai nuleidžia galvą, nes Fortūna dalina turtus ir šio pasaulio gėrybes. Gėrybes ima iš gausybės rago, kad matytųsi, iš kur jos ateina.

96 *Ps* 1, 1–3.

Fortuna buona nella medaglia di Antonio Geta (*Sėkmė pagal Antonio Geta medalį*)

Sėdinti moteris, dešine ranka atsirėmusi į ratą vietoj dangaus skliauto, o kairėje laikanti gausybės ragą.

Fortuna infelice (*Nesėkmė*)

Moteris laive be vairo, nulaužtu stiebu ir vėjo suplėšytomis burėmis. Laivas – tai mūsų mirtingas gyvenimas. Burės, stiebas ir kiti sulaužyti prietaisai rodo, kad nesėkmė yra nelaiminga sėkmė.

Fortuna giovevole ad amore (*Pasisekimas meilėje*)

Moteris, dešinėje rankoje laikanti gausybės ragą, kairę padėjusi ant šalia jos išdykaujančio Kupidono galvos.

Tapyba

Graži moteris juodais vešliais besiplaikstančiais plaukais ir pakeltais antakiais, kurie liudija apie netikėtas mintis. Burną užsidengusi pakaušyje surišta juosta, ant kaklo aukso grandinė, ant kurios kabo kaukė, ant kaktos užrašyta „Imitatio“ – „Mėgdžiojimas“. Vienoje rankoje ji laiko teptuką, kitoje paletę. Apsivilkusi baltą rūbą iki pat žemės. Prie kojų gali būti kai kurie tapybos įrankiai, rodantys, kad tapyba – tai kilnus užsiėmimas, neįmanomas be gyvo proto darbo.

Senovėje mėgdžiojimu buvo vadinamas toks kalbėjimas, kuris nors ir netiesą sakydamas pasakydavo ką nors tikra. Norėta, kad to nesugebantys poetai nebūtų pripažinti. Tapytojams tai netinka, nes tiesą sako trivialus posakis, kad tapyboje nėra poezijos, bet poezijoje tapyba galima.

Vienatvė

Moteris baltais rūbais, ant galvos vienišas į žvirblį panašus paukštukas, po dešine ranka – kiškis, kairėje – knyga. Moteris vaizduojama nuošalioje, retai lankomoje vietoje, nes sakoma, kad vienatvės ieškoma už miesto, toli nuo žmonių kalbų, nuo viešų ir privačių valstybinių reikalų, atsidedant religijai, mokslui arba kitiems kilniems užsiėmimams, kaip rašo Petrarca 28-ame sonete: „Solo e pensoso i più deserti campi / Vo misurando, à passi tardi, e lenti“ („Vienas, susimąstęs matuoju lėtais žingsniais tuščius laukus“). Rūbo balta spalva reiškia vienumon pasitraukusio troškimą būti skaisčiam be jokios sielą suteršti galinčios dėmės. Tas paukštis yra vienišas iš prigimties, kaip

sako 91-oji psalmė. Po ranka vaizduojamas kiškis, nes egiptiečiai (kaip pasakoja Piero Valeriano 13-oje knygoje), norėdami pavaizduoti vienišą žmogų, tapydavo kiškį jo urvelyje. Žinant, kad šitas gyvūnas būna vienas ir tik retais atvejais oloje matysime juos dviese. Net kai būna kartu tame pačiame plote, jie laikosi vienas nuo kito atokiai.

Knygoje pasakyta, kad vienišo žmogaus tikslas yra išminties ir mokslo studijavimas. Kitaip vienatvė būtų verta nešlovės, nes pasak Aristotelio *Politikos*, vienišas žmogus – tai arba angelas, arba gyvulys.

Aktyvusis gyvenimas

Yra du keliai, vedantys į laimę. Jais skirtingai einama, priklausomai nuo ypatumų, polinkių, išorinių paskatų. Jie vadinami aktyviuoju ir kontempliatyviuoju gyvenimu. Abu juos palaimino Kristus mūsų Išganytojas šventųjų Mortos ir Marijos asmenyse. Pastaroji įvertinta labiau už aną, kuri buvo užsiėmusi darbais; ji nusipelnė Jo pagyrimo ir atlygio.

Aktyvusis gyvenimas vaizduojamas su plačiakrašte skrybėle ant galvos, kauptuku ant peties, kaire ranka laikantis arklą. Aplink matyti kiti žemės ūkio padargai, nes žemdirbystė – reikalingiausia žmogaus pragyvenimui ir reikalauja fizinio darbo, atpalaiduojant protą. Šitų padargų pakanka pavaizduoti tai, kas susiję su rankų darbu.

Michelangelo Buonarotti Julijaus II antkapyje aktyvųjį gyvenimą vaizduoja Labano duktė Lėja – statula su veidrodžiu rankoje, simbolizuojančiu dėmesį, kurį sau skiriame, ir gėlių vainiku kitoje rankoje, simbolizuojančiu dorybes, kurios mūsų gyvenimą puošia šiame pasaulyje ir po mirties padaro garbingą.

Kontempliatyvusis gyvenimas

Nuoga moteris, vieną ranką ištiesusi į dangų, kitoje laikanti knygą. Knygoje parašyti psalmės žodžiai: „Mihi inhaerere Deo bonum est“ („Man gi gera laikytis Dievo“)[97]. Michelangelo kontempliatyviajam gyvenimui pavaizduoti sukūrė Rachelės, Lėjos sesers ir Labano dukters, statulą. Maldai sudėtos rankos, linkstantys keliai, veide atsispindintis dvasios pakilumas. Tarp šių dviejų statulų Mozė – to antkapio garsenybė.

97 *Ps* 72, 28.

KOMENTARAS

Cesare Ripa gimė Italijoje, Perudžoje, apie 1555 m. ir mirė Romoje, baisiame skurde 1622 m. Jis buvo Sienos miesto Filomatų ir pašvęstųjų akademijos (*Accademia dei Filomati e degli Intronati*) narys. Jai priklausė atsidavę Antikos palikimo – klasikos kūrinių ir medalių – tyrinėtojai, kurie buvo susiję su panašaus pobūdžio draugija *Skatintojai* (*Incitati*) Romoje. Tikriausiai dėl savo intravertiškumo Ripa šioje aplinkoje buvo vadinamas Užsisklendėliu (it. *Cupo*). 1611–1620 m. Ripa gyveno Romoje.

Ripa nuo jaunystės tarnavo kardinolo Antonio Maria Salviati dvare „raikytoju" (it. *trinciante*), t. y. serviravo patiekalus ir gėrimus. Manoma, jog jo pastangas kaupti įvairiakilmius alegorinius įvaizdžius paskatino praktinis poreikis – programinės iškilmių stalo puošybos tradicija, įsigalėjusi vėlyvojo Renesanso ir Baroko laikais, – ir pareiga užimti rafinuotus kardinolo svečius.

1593 m. Ripa paskelbė reikšmingą Baroko epochos kultūros veikalą, dedikuotą globėjui kardinolui Salviati: *Ikonologija, arba Universalių atvaizdų, pasisemtų iš Senovės ir iš kitur, aprašymas* (*L'Iconologia ovvero descrittione dell'imagini universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi*), kurį išspausdino Giovanni Gigliotti, Sienos leidyklos *Heredi* savininkas. Anot Ripa'os, šis kūrinys „būtinas poetams, tapytojams, skulptoriams, kad jie galėtų pavaizduoti žmonių dorybes, ydas, jausmus ir aistras". Ripa'os veikalą galima vadinti abstrakčių sąvokų ir idėjų reprezentavimo enciklopedija, kurioje abėcėlės tvarka pateiktos ir apibūdintos simbolinių įvaizdžių personifikacijos, išskiriamos atributais ir spalvomis.

1603 m. knygos tekstas, dedikuotas kardinolo Salviati įpėdiniui markizui Lorenzo Salviati, buvo pakartotinai išleistas Romoje, leidykloje *Lepido Facij*, papildytas dar 400 sąvokų ir iliustruotas medžio raižiniais. 1611 m. veikalas vėl buvo išspausdintas Padujoje (leidėjas Pietro Paolo Tozzi) ir dar papildytas ksilografijomis, tikriausiai nepriskirtinomis Ripa'i. 1613 m. leidykla *Heredi* Ripa'os knygą, dedikuotą Filippo d'Averardo Salviati, pakartotinai išleido pavadinimu *Naujoji Ikonologija* (*Nuova Iconologia*). Joje pridėtos dar 200 naujų autoriaus iliustracijų. 1618 m. šis leidimas pakartotas Padujoje. Po autoriaus mirties, 1625 m., Padujoje Tozzi išspausdino *Naujausiąją Ikonologiją* (*Novissima Iconologia*). 1630 m. Donato Pasquardi išleido knygą *Pati naujausia Ikonologija* (*Più che novissima Iconologia*). Šį tekstą papildė

Giovanni Zaratino Castellini. Vėliau knyga buvo spausdinama įvairiomis kalbomis ir skirtingais variantais. 2006 m. pakartotas pirmasis, 1593 m., *Ikonologijos* leidimas italų kalba. Čia pateikiami fragmentai iš 1992 m. Milane išleistos Ripa'os *Ikonologijos* tekstų rinktinės.

Knygos reikšmę Baroko epochos vaizdinijai sunku pervertinti. Alegorinės figūros ir simboliai, sukurti remiantis Ripa'os *Ikonologija*, randami XVII–XVIII a. Italijos ir visos Europos freskų kompozicijose, scenografijoje, emblemose, knygų graviūrose.

Ikonologijoje pateiktos personifikacijos atliepia aktualiausius XVI a. pab. – XVII a. pr. visuomenės pasaulėžiūros aspektus. Alegorijos yra religinio, moralinio (Gerumas), politinio (Valdžia), socialinio (Sėkmė, Vienatvė), filosofinio (Aktyvusis gyvenimas ir Kontempliatyvusis gyvenimas), psichologinio (Smalsumas), estetinio (Vaizduotė, Tapyba) pobūdžio. Alegorijoms būdingas neatsiejamas vaizdo ir teksto prasmių junginys. Kiekviena jų knygoje aprašoma taip, kad ir be iliustracijos prieš skaitytojo akis iškiltų vaizdus paveikslas. Pavyzdžiui, „Gerumas – graži moteris aukso rūbais su rūtų vainiku ant galvos, į dangų pakeltomis akimis, ant rankos laiko pelikaną su mažais pelikaniukais" arba „Tapyba – graži moteris juodais vešliais besiplaikstančiais plaukais".

Dailėtyrai Ripa'os knyga įdomi kaip atminties istorijos ir vaizdinių migracijos procesų liudytoja. Ripa'os simboliniai įvaizdžiai sukonstruoti jungiant elementus iš plataus ir gana prieštaringo tradicijų lauko, pradedant Antikos autoriais (Ciceronas, Aristotelis), krikščionybės tekstais (Šv. Raštas, šv. Tomas Akvinietis, šv. Bernardas) ir baigiant žinomų dailininkų kūryba (Michelangelo popiežiaus Julijaus II antkapis ir kt.). Tarp pagrindinių Ripa'os knygai panaudotų literatūros šaltinių – Renesanso autorių Piero Valeriano *Hieroglifika* (*Hieroglyphica*), Andrea Alciato *Emblemų knygelė* (*L'Emblematum libellus*), Sebastiano Erizzo *Traktatas apie senovės medalius* (*Discorso sopra le medaglie degli antichi*) ir Antono Francesco Doni *Paveikslai* (*Pitture*). Alegoriniai vaizdiniai atspindi Naujųjų amžių epochos pasaulėžiūrą ir prietarus („Ne tik rūbai, bet ir brangakmeniai įrodo autoritetą ir garbę to, kuris juos nešioja", „Tapyba – tai kilnus užsiėmimas, neįmanomas be gyvo proto darbo", „Rūtos atbaido piktąsias dvasias"), folklorą ir liaudies išmintį („Kiekvienas savo laimės kalvis", „Smalsuolis visada žvalus ir guvus, pasirengęs pagauti naujienas iš visų pusių").

Ripa'os *Ikonologiją* išsamiai išanalizavo prancūzų dailės istorikas Émile'is Mâle'is veikale *Religinis menas po Tridento suvažiavimo*[98]. Kitą reikšmingą darbą apie Ripos ikonologiją parašė Erna Mandowsky[99]. Jos studijoje pateiktas išsamus meno objektų, kurių dekorui buvo panaudotos Ripa'os alegorijos, sąrašas. Ripa'os veikalo įtaką dailei atskleidžia ir Christopheris Witcombe'as straipsnyje apie Vatikano rūmų Klemenso salės dekorą[100]; naujausi Ripa'os biografiniai duomenys pristatomi Chiaros Stefani darbuose[101].

ALEKSANDRA ALEKSANDRAVIČIŪTĖ

98 É. Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente: étude sur l'iconographie de la fin du XVIe siècle, du XVIIe, du XVIII siècle: Italie, France, Espagne, Flanders*, Paris: A. Colin, 1932, p. 383–428.

99 E. Mandowsky, Ricerche intorno all'Iconologia di Cesare Ripa, *La Bibliofilia*, t. 41, Firenze: Leo S. Olschki, 1939.

100 Ch. Witcombe, Cesare Ripa and the Sala Clementina, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, t. 55, 1992.

101 C. Stefani, Cesare Ripa: New Biographical Evidence, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, t. 53, 1990.

Ikonų pavyzdžių knyga (XVIII a.?)

> **Tekstas iš:** Darius Baronas, *Trys Vilniaus kankiniai: gyvenimas ir istorija*, Vilnius: Aidai, 2000, p. 343, komentaras p. 192–194; papildomai žr. p. 164 (antologijoje papildomai pateikiamus komentarus parengė Vytautas Ališauskas)

[balandžio 14 minimi] Ir šventieji naujieji kankiniai Antanas, Jonas, Eustatijas, nukankinti Lietuvoje; Antanas [vaizduojamas] kaip kunigaikštis Borisas su kailiniais, cinoberis[102] ir žydras, Jonas – kaip kunigaikštis Glebas, drabužis ochros spalvos, kailiniuose purpuras, Eustatijas – kaip kunigaikštis Vladimiras, melsvai žalsvas, su kailiniais, rankose [jie] laiko kryžius, o kairėse – kalavijus makštyse, ant galvų kepurės, lūžimai juodi[103].

Dariaus Barono komentaras [apie šaltinį]

Trijų kankinių vaizdavimo kanono aprašas skelbiamas iš aprašomosios *Ikonų pavyzdžių knygos* (XVIII a.?), kurios sudarytojai rėmėsi XVI a. Sofijos ir XVIII a. (?) sąvadine ikonų pavyzdžių knygomis. Vilniaus kankinių kontūrinis atvaizdas pateikiamas iš iliustruotos ikonų pavyzdžių knygos, kuri yra vėlesnis Stroganovo redakcijos ikonų pavyzdžių knygos (XVI–XVII a. pradžios) variantas (literatūroje *Stroganovo iliustruota ikonų pavyzdžių knyga* datuojama nevienodai: XVI a. (*Подлинник иконописный*, с. 249) arba XVII a. pradžia (Подлинник лицевой, *Большая советская энциклопедия*, Москва, 1975 (изд. 3), т. 20, с. 124).

XX a. pradžioje šios ikonų pavyzdžių knygos priklausė Tichono, o vėliau Sergejaus Bolšakovo rinkiniui ir pirmą kartą paskelbtos 1904 m.

[šiuo atveju naudotasi Bolšakovo 2-uoju leidimu: *Подлинник иконописный*, изд. С. Т. Большакова, под ред. А. И. Успенского, Москва, 1998, с. 88]

102 Kitaip – kiniškas raudonis, vermilijonas; raudonas (nuo raudonai oranžinės iki sodriai raudonos) gyvsidabrio pigmentas (gyvsidabrio sulfidas); itin stabilus, neblunkantis, neblogai maišosi su kitais dažais, turi didelę dengiamąją gebą, tačiau nuodingas.

103 Turimas omenyje šešėlį žymintis kontūras.

KOMENTARAS

Atkreiptinas dėmesys, kad naujiems Vilniaus kankiniams nekuriamas naujas kanonas, bet pritaikomas senas – jie vaizduojami kaip pirmi Rusios šventieji, nekaltai nužudytieji karalaičiai Borisas ir Glebas su Kijevo Rusios krikštytoju kunigaikščiu Vladimiru. Tradiciniai jų atributai išsaugomi, tačiau įgauna kiek kitokią prasmę. Kalavijai Vilniaus kankinių ikonografijoje simbolizuoja jų, kaip Lietuvos didžiojo kunigaikščio karių, statusą, kryžius – nuoroda į kankinystę. Šaltinis patvirtina ikonų tapybos kanono stabilumą, kurį Rytų krikščionybės dailė išsaugojo iki mūsų dienų.

VYTAUTAS ALIŠAUSKAS

DAILĖS PRAKTIKOS UŽRAŠAI

Dailės praktikos užrašus pirmiausiai suvokiame kaip menininkams skirtos literatūros žanrą. Šie tekstai yra artimi pavyzdžių knygoms (kartais abi funkcijas – pavyzdžio ir praktinių patarimų – atlieka tas pats šaltinis), tačiau labiau susiję su technologinio pobūdžio rekomendacijomis. Žanro požymių tokie tekstai įgyja Viduramžiais. Juose akivaizdus dailės praktikos ryšys su alchemija, matematika ir medicina, atsispindi amatų tradicija ir technologiniai pasiekimai. Iš Viduramžių traktatų sužinome ir apie panašaus pobūdžio Antikos literatūrą, kurią skaitė ir citavo Viduramžių autoriai. Ypač mėgti veikalai – Teofrasto *Knyga apie akmenis* (*Liber de lapidibus*, apie 370–287 m. pr. Kr.), be abejo, Vitruvijaus veikalas *Dešimt knygų apie architektūrą* arba paprasčiau *Apie architektūrą* (*De architectura*, 27 m. pr. Kr.), kurį priskiriame pavyzdžių knygų tipui, ir, žinoma, Plinijaus Vyresniojo 37 tomų *Gamtos istorija* (*Naturalis historia*, 29–79). Žymiausias Viduramžių dailės praktikos tekstas – *Mappae clavicula* (kurioziškai skambantis pavadinimas greičiausiai buvo klaidingai išverstas, perrašant graikišką originalą) – technologinio pobūdžio rekomendacijų ir apie 300 receptų rinkinys, šiandien žinomas rankraštinių fragmentų ir VIII a. pabaigos – XII a. kopijų pavidalu. Jį sudaro įvairūs X–XI a. užrašai apie spalvas, pigmentų maišymą, miniatiūrų tapybą[1]. Pirmuoju dailės praktikos teoretiku laikomas benediktinas Kunigas Teofilis (*Teophilus Presbyter*), kai kurių tyrinėtojų identifikuojamas kaip meistras Rogeris iš Helmarschauseno (jo sukurtas Evangelijos dėklas iš brangakmeniais inkrustuoto auksuoto sidabro saugomas Tryro katedros lobyne). Teofilio traktatą *Apie įvairius menus* (*De diversis artibus*; kitaip *Schedula diversarum artium*,

1 S. B. Tossati, Trattati tecnico-artistici, *Enciclopedia dell'arte medievale*, t. 11, Roma, 2000, p. 316; S. Bordini, *Materia e immagine. Fonti sulle techniche della pittura*, Roma: Leonardo-De Luca Editori, 1991, p. 28.

apie 1125) sudaro trys knygos, skirtos tapybai, vitražui ir auksakalystei. Pirmojoje knygoje rašoma apie tapybą ant lentos, ant pergamento ir ant sienos, apibūdinamos veido ir kūno vaizdavimui reikalingos spalvos, aiškinama, kaip perteikti šviesą ir šešėlius. Antroji knyga apie vitražo ir mozaikos technikas itin vertinama dėl šaltiniais paremtų žinių ir asmeninių praktinių pastebėjimų bei patirties junginio (Kunigui Teofiliui priskiriamas ir vienas Tryro katedros vitražų).

Lenkijos dominikonas Vitellione (sulotynintas deminutyvas nuo lenkiško Wito, tiksliau, Erazmus Ciołek Witelo), savo veikale *Apie perspektyvą* (*De perspectiva*, 1270–1273), remdamasis Aristoteliu, nagrinėjo nuo Antikos laikų gvildenamas optikos problemas. Kaip akivaizdžiausias Vitellione sekėjas minimas italų renesanso tapytojas Paulo Uccello (1397–1475).

XIV a. pabaigoje pradėta sisteminti dailės praktikos ir technologijų žinias. Geriausias tokio pobūdžio tekstų pavyzdys – Cennino Cennini užrašų rinkinys, vadinamas *Dailės knyga* (*Libro dell'arte*, XV a. pradžia), kurio ištrauka pateikiama šiame skyriuje. Manoma, kad Cennini patarimais naudojosi jo amžininkai; traktato aktualumą patvirtina jo kopijos, pastangos išleisti rankraštį ir leidinio kartojimai. Veikalu remiasi dailės istorikai, bet ypač – restauruotojai, taip pat kai kurie dailininkai, siekiantys pažinti senųjų technologijų subtilybes.

XV a. tęsiama kompiliacinė dailės praktikos tekstų tradicija, tačiau prasiplečia jų geografija: įtraukiama nauja, šiaurės Europos dailės praktikos patirtis. Pavyzdžiui, milanietis tapytojas Giovanni Alcherio (1382–1411), Milano katedros statybos prižiūrėtojas, parengė spalvininkystės užrašus *Tabula de vocabulis sinonimis et equivocis colorum* (išlikusi 1431 m. kopija), kuriuose pateikė 352 spalvų receptus, sukauptus keliaujant po Italiją ir Prancūziją. Jis peržiūrėjo ir redagavo kai kuriuos anksčiau užrašytus spalvų receptus, pakoregavo organinės kilmės pigmentų gamybą. Alcherio užrašai – vienas iš pirmųjų liudijimų apie intensyvėjančias dažo skaidrumo paieškas, atvedusias iki lesiruočių atsiradimo XV a. pabaigoje.

XV a. dailės praktikos užrašai nėra vien patarimų dailininkams rinkinys; jie perteikia epochos estetines pažiūras, santykį su Antikos paveldu, imitavimo sampratą ir reikšmę kūrybos procese, dailės ir amatų skirties įteisinimą, tapybos priskyrimą prie laisvųjų menų. Visus šiuos klausimus paliečia ir bene patys garsiausi dailės praktikos tekstai: Leono Battista Alberti (1404–1472) veikalas *Apie tapybą* (*De pictura*, 1435) bei Leonardo da Vinci (1452–1519) užrašų rinkinys *Traktatas apie tapybą* (*Trattato della Pittura*, XV a. pr.), kurio ištraukas pristatome. Iš vėlesnio laikotarpio daugybės panašaus pobūdžio tekstų išskiriamas ypač amžininkų vertintas Milano manieristo Giovanni Paolo Lomazzo (1538–1592) septynių dalių *Traktatas apie tapybą, skulptūrą ir architektūrą* (*Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, 1584)[2]. Atskirose dalyse Lomazzo aptarė proporcijas, koloritą, apšvietimą, perspektyvą ir kitus tapybos elementus, apibendrindamas konkrečius samprotavimus apie tapybos taisykles bei jų derinimą. Išverstas į anglų ir flamandų kalbas Lomazzo veikalas darė įtaką tų šalių XVII a. dailės praktikams bei teoretikams. Šis ir kiti jam artimi traktatai savo struktūra ir turiniu ima peraugti į vadovėlius, perteikiančius tapybos praktikos žinias, taip pat estetinius dailės vertinimo kriterijus. Tai svarbūs dailės sampratos kaitos istoriniai liudijimai.

Baroko, o ypač Apšvietos amžiaus kultūra pagimdė sunkiai aprėpiamą dailės praktikos tekstų įvairovę. Dailės praktikos užrašai išsiplėtė geografiškai bei žanriniu požiūriu. Greta profesionalams skirtų patarimų pradėjo plisti dailės vadovėliai mėgėjams. Vis dėlto daugiausia rašyta apie drobės aliejinei tapybai ar mūro sienų tapybai paruošimą – tapyba išsaugojo aukščiausią vietą hierarchiškoje dailės rūšių struktūroje, o aliejinė tapyba ir freska išliko dominuojančiomis technikomis[3].

XVI a. pabaigoje – XVII a. pradžioje Europos miestuose įsteigtos ir aiškias gaires bei programas meninei veiklai nurodančiu Paryžiaus Karališkosios tapybos ir skulptūros akademijos (įkurta 1648) modeliu besiremiančios dailės akademijos pradėjo leisti dailės profesionalams reikalingą mokslinio-didaktinio pobūdžio praktinę literatūrą.

Iš šio laikotarpio tekstų gausos išskirtinas italų vėlyvojo baroko tapytojo jėzuito Andrea Pozzo (1642–1709) dvitomis *Perspektyva tapytojams ir architektams* (*Prospettiva de'pittori e architetti* arba lotyniškai *Perspectiva pictorum et architectorum*, 1693, 1700), kuriame aptartus principus jis pats praktiškai taikė savo iliuzionistinėms sienų tapybos kompozicijoms ir parateatrinių renginių dekoracijoms. Pozzo veikalas buvo labai populiarus ir padėjo skleisti jėzuitų baroko principus visoje Europoje.

2 S. Bordini, *Materia e immagine*, p. 38.

3 S. Bordini, *Materia e immagine*, p. 65.

Knygos komercinę vertę pajutęs jos leidėjas Jonas Jokūbas Komarekas antrąjį tomą iš karto išspausdino dviem dvikalbiais variantais – vokiečių ir lotynų bei lotynų ir italų. Tarp 1700 ir 1725 m. Pozzo knyga buvo išversta dar į šešias modernias tuometinės Europos kalbas ir tapo viena labiausiai skaitomų XVIII a. dailės praktikos knygų. Pozzo veikalas peržengė Europos ribas kaip pavyzdžių knyga: jo iliustracijomis naudotasi projektuojant ir statant bažnyčias ispanų ir portugalų kolonijose Lotynų Amerikoje, Indijoje bei Kinijoje.

Londone gyvenusio šveicarų kilmės mediko, farmacininko, kosmetologo ir kulinaro Théodore'o Turquet de Mayerne'o (1573–1654/5) veikalas *Tapybos, skulptūros ir dažymo dalykai ir tai, kas susiję su pagalbiniais dalykais, lotyniškai, prancūziškai, itališkai, vokiškai surašyta Petro Pauliaus Rubenso, Van Dycko, Somerso, Grenberry'o, Jansono* (*Pictoria, Sculptoria, Tinctria et quae subalternarum artium spectantia; in lingua Latina, Gallica, Italica, Germanica conscripta a Petro Paulo Rubens, Van Dyke, Somers, Greeberry, Janson*, 1620) suteikia vertingų žinių apie pavadinime paminėtų dailininkų tapybos metodus (kuriuos veikalo autorius turėjo progos tiesiogiai pažinti: Rubenso tapytas de Mayerne'o portretas eksponuojamas Londono Nacionalinėje portretų galerijoje). Vienas žinomiausių XVI a. prancūzų raižytojų, Karališkosios tapybos ir skulptūros akademijos narys Abrahamas Bosse (1604–1676) priskiriamas pirmiesiems grafikos teoretikams (žinoma, nepamirštant Albrechto Dürerio), tačiau jis išgarsėjo ir kaip Girard'o Desargues'o (1591–1661) geometrinės perspektyvos teorijos populiarintojas. Bosse knyga *Mintys apie skirtumus tarp įvairių tapybos, piešimo ir graviūros manierų ir tarp originalų ir jų kopijų* (*Sentiments sur la distinction des diverses manières de peinture, desin et gravûre, et des originaux d'avec leurs copies*, 1649) laikoma vienu ankstyvųjų kolekcininkų, muziejininkų ir antikvarų praktinės literatūros pavyzdžių; joje patariama, kaip atskirti kopijas nuo originalo, nurodomas kūrinių „skaitymo" būdas, paremtas medžiagų bei technikos vertinimu.

XVIII a. dailė susidūrė su įvairiais techniniais ir technologiniais iššūkiais, tad ankstesnių epochų dailės praktikos užrašai tapo populiariu studijų objektu[4]. Kita

4 1739 m. Muratori publikavo *Compositiones Lucenses* iš *Mappae Clavicula*, 1774 m. Lessingas „atrado" Kunigą Teofilį (S. B. Tossati, *Trattati tecnico-artistici*, p. 318).

vertus, dailininkai kaip šaltinius savo kūrybai taikė gausėjančius specializuotus žinynus (veikalus apie augalus, gyvūnus, mineralus, anatomijos ir medicinos atlasus ir kt.) bei enciklopedijas, t. y. susistemintus universalius žinių rinkinius. Prancūzų *Enciklopedijos* idėją Denis Diderot ir Jeanui le Rondui d'Alembert'ui įkvėpęs Ephraimo Chamberso sudarytas dvitomis *Ciklopedija, arba universalus menų ir mokslų žodynas* (*Cyclopedia, or Universal Dictionary of Arts and Sciences*, 1728) buvo parengtas sekant Johno Harriso sudarytu *Techniniu žodynu* (*Lexicon Technicum*, 1704), kurio paantraštė patikslino leksikono turinį: *Universalus menų ir mokslų žodynas, paaiškinantis ne tik meno terminus, bet ir jį patį*. Vis labiau įsivyraujantis technicistinis požiūris į dailę ir dailiuosius amatus paskatino sisteminti dailės praktikos žinias, t. y. kurti spalvų ir pigmentų lenteles, klasifikuoti įrankius ir medžiagas. Dailės praktikai greta medicinos ir geometrijos žinių pradeda vis plačiau taikyti fizikos ir chemijos duomenis (čia galima prisiminti debatus dėl vadinamojo spalvų rato). Šis procesas savo ruožtu suteikė impulsą rašyti ir leisti naujus, specializuotus dailės praktikos leidinius, nušviečiančius atskirų dailės rūšių, vėliau ir žanrų kūrybos techninius aspektus.

Susidomėjimą dailės technologijų tobulinimu, užtikrinančiu dailės kūrinio išlikimą, skatino sparčiai besiplėtojantis dailės kolekcionavimas. Istoriškumo apmąstymai įteisino dailės kūrinio ilgaamžiškumo vertę, kas savo ruožtu vertė tobulinti restauravimo praktiką, irgi reikalaujančią technologinių žinių.

Dar vieną dailės praktikos tekstų istorinį pokytį lėmė pramonės revoliucija ir ją lydinčios visuomenės gyvenimo bei kultūros permainos, kurios esmingai pakeitė dailės kūrybos technologijas, taip pat ir dailės sampratą, pagimdžiusią dvi skirtingas tendencijas: modernizacijos siekį ir retrospektyvizmą arba praeities nostalgijos bangą, paskatinusią susidomėjimą Viduramžiais bei ankstyvuoju Renesansu ir kartu tų laikų dailės technologijos dalykais. Be abejo, šis susidomėjimas rėmėsi praeities paveldo visapusiškomis studijomis ir skatino rašyti dailės praktikos patarimus, kaip atgaivinti senųjų meistrų įgūdžius ir žinias: paruošti lentas tapybai, pasigaminti dažus iš natūralių pigmentų, pagaminti ir atspausti medžio raižinio klišę, pasidaryti popierių ir kt. Senosios technologijos domino antiakademistinių judėjimų šalininkus, pradedant nazarėnais, baigiant Williamu Morrisu (1834–1896) ir jo sekėjais. Zoologė ir dailės istorijos mėgėja Mary Philadelphia Merrifield (1804/05–1885), išstudijavusi

senuosius šaltinius, nušviečiančius freskos techniką, 1846 m. apibendrino sukauptą informaciją tai temai skirtame veikale, kurį 1849 m. papildė į anglų kalbą išverstų Vitruvijaus, Teofilio, Cennini, Alcherio, Pozzo, Le Bruno ir kitų autorių tekstų apie tapybą rinkiniu[5]. Merrifield knygos buvo populiarios tarp amžininkų, jomis naudojosi prerafaelitai, o šaltinių rinkinio tekstai buvo kaskart iš naujo skelbiami įvairiose dailės šaltinių antologijose, kol 1952 m. juos iš naujo su papildymais išleido britų dailės kritikas ir kuratorius, žinomas Morriso ir jo aplinkos dailininkų vitražų tyrinėtojas Albertas Charlesas Sewteris (1912–1983). Panašaus į Merrifield studiją apie freską pobūdžio veikalą apie aliejinės tapybos medžiagas ir įrankius visiškai kitais tikslais 1847 m. paskelbė architektas ir tapytojas Charlesas L. Eastlake'as (1836–1906)[6]. Jo susidomėjimas senųjų meistrų technologijomis turėjo ne teorinį ar dailėtyrinį, o grynai praktinį pobūdį. Kita jo knyga – *Pasiūlymai namų stiliui* (*Hints on Household Taste*, 1868) – laikoma karalienės Viktorijos laikų britų namų įrangos ir dekoro klasika. Amžininkams ji buvo pavyzdžių ir interjero dekoro praktikos patarimų rinkiniu, o vėlesnių laikų dailės tyrinėtojams – XIX a. Anglijos skonio ir madų šaltiniu.

Šiandien būtų sunku suskaičiuoti praktinių patarimų knygas, mokančias tapyti, kurti grafiką, dekoruoti interjerus, taikant tradicines ir naujas technikas bei medžiagas. Tokios knygos atspindi praktinio dailės istorijos žinių taikymo poreikį ir mastą; tuo yra naudingos ir dailės istorijos tyrimams. Lygiai tą patį būtų galima pasakyti ir apie restauravimo praktiką, neįsivaizduojamą be senųjų dailės traktatų studijų. Jos, žinoma, derinamos su šiuolaikinių fizikos, chemijos ir kitų tyrimų duomenimis ir savo ruožtu padeda restauruotojams aprūpinti dailės istorikus nauja informacija.

Grįžtant prie dailės praktikos tekstų, kuriuos pagimdė modernizacijos siekiai, dailės istorikus pirmiausia domina pačių dailininkų užrašai, nušviečiantys jų kūrybos metodą: technikas, medžiagas bei įrankius, tačiau vertingi ir dailės medžiagų katalogai, technologijų moksliniai aprašymai ir pan. tekstai. Siekiant nusakyti šių

5 M. Ph. Merrifield, *The Art of Fresco Painting, as Practiced by the Old Italian and Spanish Masters, with a Preliminary Inquiry into the Nature of the Colours Used in Fresco Painting, with Observations and Notes*, London and Brighton, 1846; Idem., *Original Treatises Dating from the XIIth to the XVIIIth Centuries on the Arts of Painting*, 2 t., London: J. Murray, 1849.

6 Ch. L. Eastlake, *Materials for a History of Oil Painting*, London, 1847.

šaltinių problematikos spektrą, pirmiausia turime prisiminti, kad XIX a. buvo fabrikinės dažų gamybos epocha, leidžianti tapytojams palikti studijas ir susikrovus į krepšį dažų tūbeles tapyti gamtoje; taip pat kad tai buvo litografijos paplitimo epocha, pakeitusi grafikos galimybes ir statusą; ir galiausiai – kad XX a. savo ruožtu vadinamas naujųjų medijų amžiumi. Radikalūs pokyčiai, kuriuos pradėjo kubistai ir dadaistai, įteisinę koliažą, asambliažą, *readymade* naudojimą, į naują fazę perėjo po Antrojo pasaulinio karo, išradus akrilo dažus, sintetines dervas, plastmasę ir kitas medžiagas, nustūmusias į periferiją įprastą drobę, gruntą, aliejinius dažus ar akvarelę. Tačiau visos šios technologinės permainos nepakeitė dailės praktikos šaltinių pobūdžio. Žinios apie XX ir XXI a. dailės praktiką sutelktos pirmiausia pačių dailininkų tekstuose, jų pateikia parodų, aukcionų ir muziejų katalogai, taip pat jau minėtieji techniniai užrašai bei restauruotojų ekspertizių išvados (manytina, kad ilgainiui jos gali tapti vieninteliu liudijimu apie kai kuriuos laiko išmėginimų dėl neatsparių medžiagų arba netinkamų technologijų neatlaikiusius šiuolaikinio meno kūrinius).

Lietuvos dailės praktikos tekstų tradicijai šioje gausoje atstovauja tik pavieniai pavyzdžiai (šiuo atveju nekalbame apie dailininkų ir kitų dailės gyvenimo veikėjų atsiminimuose, laiškuose, dienoraščiuose ir pan. pateiktas žinias apie kūrybos metodą, technikas, medžiagas, įrankius), tarp kurių pirmiausia minėtina tapybos, restauravimo ir pedagoginio darbo Kauno Meno mokykloje patirtį apibendrinusi Petro Kalpoko (1880–1945) mokymo priemonė – 57 puslapių apimties *Tapybos technikos vadovėlis*, išleistas Kaune 1930 m. Švietimo ministerijos užsakymu. Tokio pat pobūdžio literatūrai priskirtinos ir kai kurios Vilniaus dailės akademijos dėstytojų mokymo programos (Petro Repšio) arba paskaitų kurso pagrindu parengtos mokymo priemonės, perteikiančios asmeninę praktinio darbo patirtį ir pritaikomos kaip praktinių patarimų knygos: Juozas Adomonis, *Keramikos menas: meninės keramikos specialybės pagrindai*, VDA leidykla, 1998; Eglė Ganda Bogdanienė, *Meninis veltinys: tradicija ir dabartis*, VDA leidykla, 2010; Albertas Gurskas, *Kaligrafijos ir šrifto pagrindai*, VDA leidykla, 2006; 2-as papildytas leidimas 2010. Visi šie tekstai jau dabar gali būti pasitelkti rašant sovietinės ir posovietinės Lietuvos dailės istoriją.

GIEDRĖ JANKEVIČIŪTĖ, SIGITA MASLAUSKAITĖ

Cenino Cennini. Dailės knyga

> **Versta iš:** Cenino Cennini, *Il libro dell'arte*, parengė Fabio Frezzato, Vicenza: Neri Pozza, 2003, p. 64, 66, 90, 148, 149, 158 (iš italų k. vertė ir komentarus parengė Giedrė Jankevičiūtė)

I knyga

3 SKYRIUS

Kas pirmiausia žinotina tam, kuris pradeda mokytis dailės

Taigi jūs, kurie kilnia siela esate šios dorybės mylėtojai ir pradedate mokytis dailės, pirmiausia pasipuoškite meilės, kuklumo, klusnumo ir ištvermės rūbais; ir tik paskui pradėkite mokytis meistro vadovaujami; ir kiek galima ilgiau pas jį išbūkite.

[...]

6 SKYRIUS

Kaip įvairiais būdais piešiama ant lentos

Tam tinka seno figmedžio lenta. Taip pat tokios lentelės, kurias naudoja pirkliai, aptrauktos pergamentu, gruntuotos ir padengtos su aliejumi sumaišytu baltu pigmentu (*biacca*). Paskui naudojami kaulai, paruošti taip, kaip aš pasakiau.

7 SKYRIUS

Koks kaulas tinka paruošti lentą

Reikia pasirinkti gerus kaulus. Paimk vištų ir gaidžių šlaunų ir sparnų kaulus; kuo paukščiai senesni, tuo kaulai geresni. Radęs kaulus po stalu, tuojau pat dėk juos į ugnį, ir kai taps baltesni už pelenus, trauk lauk ir grūsk su grūstuvu ant porfyro plokštės, ir panaudok taip, kaip pasakiau.

II knyga

38 SKYRIUS

Apie raudono pigmento, vadinamo sinopija, savybes

Raudonas natūralus pigmentas, kuris vadinasi sinopija arba porfyras [netikslus sugretinimas; sinopija – raudona ochra – neturi nieko bendra su porfyru]. Minėtasis pigmentas yra liesas ir sausas; gerai pasiduoda grūdimui, juo labiau grūdamas, juo darosi smulkesnis. Tinka tapybai ant lentos, tikriau, altoriniam paveikslui, arba tapyti ant sienos, šlapiai ar sausai; o ką reiškią šlapiai ir sausai tau išaiškinsiu, kai kalbėsime apie tapybą ant sienos. Ir šito pakaks apie šią pirmą raudoną [toliau kalbama apie kitus raudonus pigmentus].

VI knyga

120 SKYRIUS

*Kaip pradėti gludinti paveikslo lentą, gruntuotą smulkiu gipsu (*gesso sottile*)*

Kai baigsi gruntuoti, o tą turi padaryti per dieną, jei reikės dirbdamas ir naktį, tvarkingais intervalais, palik ją džiūti šešėlyje mažiausiai dvi dienas ir dvi naktis; kuo ilgiau leisi džiūti, tuo geriau. Paimk skuduriuką su trinta anglimi, surištą į ryšulėlį, ir švelniai braukyk grunto paviršių. Paskiau su vištos arba žąsies plunksnų ryšeliu išsklaidyk tolygiai šitas juodas dulkes po visą gipso paviršių. Ir taip reikia dėl to, kad paviršiaus negalima nuskusti tobulai, ir dėl to, kad geležis, su kuria skuti gipsą, yra lygi, ir kur nuskusi, liks balta kaip pienas. Tada pamatysi, kur dar reikia skusti.

[...]

122 SKYRIUS

Kaip iš pradžių piešiama ant lentos anglimi ir paryškinama rašalu

Kai gruntas bus gerai nulygintas ir taps panašus į dramblio kaulą, pirmiausia turi nusipiešti savo paveikslą su tais gluosnio angliukais, kuriuos anksčiau išmokiau tave padaryti [33 skyrius]; tačiau malonėk pririšti anglį prie nendrės, tiksliau, lazdelės, tam, kad būtum toli nuo piešinio, kas tau labai palengvins darbą. Ir turėk šalia plunksną, kad kai koks nors brūkšnys tau nepasiseks, galėtumei su tąja plunksna jį nutrinti ir perpiešti iš naujo. Ir piešk lengva ranka, ir nušešėliuok klostes ir veidus, kaip darytumei teptuku arba kaip darytumei piešdamas plunksna smulkiais štrichais. Kai baigsi piešti savo figūrą, ypač jei paveikslas brangus ir tikiesi uždarbio bei garbės, palik ją bent keletui dienų, grįždamas kartkartėmis pasižiūrėti ir pataisyti, kur labiausiai reikia. Kai tau atrodys beveik gerai (kad gali nutapyti ir parodyti dalykus taip, kaip kiti geri meistrai padarė, ir tau negėda), atsistojęs įdėmiai įsižiūrėk, paimk minėtą plunksną ir pamažu pamažu brauk per piešinį taip, kad jį beveik nutrintum, bet ne tiek, kad nebematytumei savo pieštų kontūrų. Ir indelyje sumai-

šyk švarų vandenį su keliais lašais rašalo; ir su plonu teptuku juodais brūkšneliais paryškink visą savo piešinį. Paskiau paimk minėtų plunksnų ryšelį ir nušluok nuo viso piešinio anglį. Paskiau paimk minėto rašalo su vandeniu ir su plonyčiu teptuku juodai šešėliuok kai kurias klostes ir pažymėk veido šešėlius. Ir taip turėsi neryškų piešinį, kuris kiekvieną privers pamilti tavo darbus.

[...]

135 SKYRIUS

*Koks akmuo tinka blizginti aukso foliją (*oro mettuto*)*

Kai matai, kad tą aukso paviršių reikia blizginti, imk akmenį, vadinamą hematitu (*lapis amatita*), kurį paruošti noriu tave išmokyti, o neturint šito akmens tiems, kas gali sau leisti, geriausi safyrai, smaragdai, spineliai (*balasci*), topazai, rubinai ir granatai. Kuo glotnesnis akmuo, tuo geriau. Taip pat tinka šuns, liūto, vilko, kačių, leopardo ir visų kitų mėsėdžių gyvūnų dantys.

KOMENTARAS

Cennino Cennini (1370–1440) užrašai *Dailės knyga* (*Il libro dell'arte*) laikomi vienu vertingiausių ir išsamiausių Viduramžių ir Renesanso dailės technologijų pažinimo šaltinių, liudijančių apie perėjimą nuo bizantinės tradicijos prie naujos, Renesanso kultūros. Cennini aprašo dailės kūrybai naudotas medžiagas, įrankius, svarbiausius darbo metodus ir technikas. Manoma, kad užrašus jis rašė ne sau, bet Padujos tapytojų korporacijos užsakymu. Užrašai padeda pažinti ne tik paties Cennini, bet ir, pavyzdžiui, Giotto (1267–1337) darbo metodą, apie kurį kitų liudijimų nėra. Tuo tarpu Cennini dailės mokęsis pas Agniolo Gaddi (1350–1396) per jį gerai pažino Giotto kūrybą, nes Agniolo tėvas Taddeo Gaddi (1290–1366) buvo Giotto mokytojas. Deja, apie paties Cennini gyvenimą žinių turime mažai; pagrindinis šaltinis – Giorgio Vasari (1511–1574) *Gyvenimuose* pateikta Agniolo Gaddi biografija, taip pat autobiografinės užuominos *Dailės knygoje*. Tikrai žinoma, kad gimė Toskanoje, *Colle di Val d'Elsa* miestelyje, mokėsi Florencijoje pas Gaddi, kažkieno užtarimu išvyko dirbti į Padują. Ten minimas 1398 ir 1401 m., tačiau iš tikrųjų šiame mieste turėjo praleisti nemažai metų: Padujoje Cennini vedė, tapo didiko Francesco Novello di Carrara (1359–1405) namų dailininku ir dvariškiu. Manoma, kad buvo kilęs iš viduriniajai klasei priklausančios galbūt notaro arba stambaus prekybinin-

ko šeimos ir gavo gerą išsilavinimą. Įsitvirtinti Padujoje jam padėjo ne tik tapytojo gebėjimai, bet ir vedybos su mergina iš gerbiamos vietinės šeimos. Šios aplinkybės paaiškina, kodėl būtent Cennini gavo Padujos tapytojų korporacijos užsakymą parašyti traktatą, apibendrinantį jų dailės praktiką. Užrašuose dažni Veneto dialekto žodžiai ir posakiai, nuorodos į dukatus – Venecijos ir Padujos valiutą – liudija, kad Cennini spėjo paveikti Veneto regiono aplinka. 1403 m. Cennini vėl minimas Florencijoje. Sunku pasakyti, ar toliau gyveno gimtajame mieste, tačiau žinoma, kad ten mirė. Apie Cennini dailės kūrinius žinoma dar mažiau negu apie jo gyvenimą. Svarbiausia jo palikimo dalis – *Dailės knyga*, kuri Cennini persikėlus iš Padujos į Florenciją liko nebaigta, o mus pasiekė tik kopijų pavidalu.

Traktatas žinomas iš keturių rankraščių, saugomų keturiuose kodeksuose. Ankstyviausias – *Codice Laurenziano* P.78.23 (Florencijos Laurenziana bibliotekos rankraštynas) – buvo nurašytas 1473 m. ir yra laikomas artimiausiu Cennini originalui; kiti trys – *Codice Riccardiano* 2190 (Florencija, *Palazzo Medici-Riccardi*), *Codice Ottoboniano* 2975 (Vatikano valstybės biblioteka ir slaptasis archyvas) ir *Codice Palatino* 818 (Florencijos nacionalinė centrinė biblioteka) vėlesni, tačiau papildo pirmąjį.

Sunku pasakyti, kokia turėjo būti galutinė užrašų kompozicija, tačiau išlikusios jų dalys liudija, kad Cennini pagrindinį dėmesį buvo sutelkęs būtent į praktinius patarimus ir jį, kitaip, pavyzdžiui, nei Leonardo, pirmiausia domino dailės „virtuvė", nors knyga, kaip įprasta Renesanso laikais, pradedama nuo Šv. Rašto *Pradžios knygos* apie pasaulio sukūrimą, skatinančios skaitytoją mintyse sulyginti dieviškąją kūrybą ir dailininko darbą. Cennini patarimai jauniems dailininkams aprėpia ir patį mokymosi procesą bei su juo susijusį gyvenimo būdą. Jis labai vertina tiesioginį įgūdžių perėmimą iš meistro, ragindamas mokinį kiek įmanoma ilgiau pasilikti meistro priežiūroje, t. y. jo dirbtuvėje. Primygtinai siūlo būsimiems kolegoms pasirinkti tinkamą gyvenimo būdą, kuris padėtų susitelkti kūrybai ir neleistų švaistyti jėgų bei energijos kitiems dalykams: pataria saikingai valgyti, rinktis nesunkiai virškinamą maistą ir lengvus vynus, saugoti rankas nuo darbų, kurie jas gali sugadinti, per daug nesimėgauti moterų draugija ir pan.

Pristatant paveikslo kūrimo metodiką, kaip svarbiausi komponentai išskirti piešinys ir koloritas. Daug dėmesio skirta piešimo įrankiams ir technikai. Aptartas piešimas švinu, anglimi ir plunksna, šešėliavimas, baltalų naudojimas, popieriaus

paruošimas *etc*. Atskirai rašoma, kaip pasidaryti teptukus ir kam kokius teptukus naudoti. Išplėtota užrašų dalis – pigmentų, jų paruošimo bei naudojimo aprašymas, mokoma, kaip pasirinkti geras medžiagas, kaip nesuklysti jas perkant, nors kai kada aprašymas baigiasi patarimu kreiptis į patikimą prekiautoją. Nuosekliai pristatyti ir visi kiti paveikslo tapybos etapai: gruntas ir jo paruošimas, auksavimas, detalių apdorojimas auksuojant *etc*. Apžvelgti visi Cennini epochoje naudoti tapybos būdai: tapyba ant lentos, tapyba ant sienos šlapiai ir sausai, miniatiūra ir tekstilės dekoravimas, mozaika, lakas ir kt. Beje, Cennini rašo ir apie aliejinės tapybos techniką, kas leido tyrinėtojams paneigti Vasari paskleista hipotezę, kad šios tapybos technikos pradininkas buvo Janas van Eyckas (1390–1441). Užrašai pateikia ir įvairių kitų dailininkui naudingų patarimų: kaip pasidaryti žmogaus veido ar kokios kitos jo kūno dalies arba daikto gipsinę išlieją ir pan. Cennini užsimena apie figūrų proporcijas ir perspektyvą, tačiau šių temų neplėtoja.

Aiškūs, nuoseklūs ir konkretūs Cennini patarimai amžininkams, matyt, neatrodė ypač vertingi, nes traktatas iki Vasari buvo pamirštas. Spėjama, kad dirbtuvių meistrai kai kurių užrašų dalių net nebūtų supratę, nes Cennini rašė prasilavinusiam skaitytojui: traktate aptartos dirbtuvių aplinkoje nežinomos technikos, tapytojo lavinimui rekomenduojamas laikas gerokai pranoksta tikrovėje egzistavusį, kas liudytų apie tam tikrą traktato simbolinę prasmę, skirtą išaukštinti dailininko darbą. Praėjus pusantro šimto metų Cennini veikalas sudomino eruditus, tuos, kuriems rūpėjo suvokti dailės procesą. Vasari, Giovanni Battista Armenini (1530–1609), Giovanni Paolo Lomazzo (1538–1592) ir kitų nuorodos liudija, kad Cenini užrašai jiems buvo žinomi. Pirmą kartą traktatas, tikriau, jo fragmentai, išleisti 1821 m. Tambroni (1775–1824) pastangomis: *Tapybos traktatas pirmą kartą iškeltas dienos švieson su kavalieriaus Giuseppe Tambroni pastabomis* (*Trattato della Pittura messo in luce la prima volta con annotazioni del cavaliere Giuseppe Tambroni*). 1844 m. traktatas buvo išverstas į anglų, 1858 m. – į prancūzų kalbas. Pilną versiją italų kalba 1859 m. Florencijoje išleido G. ir C. Milanesi. Šis tekstas davė pradžią naujiems leidimams įvairiomis kalbomis. Iš vertimų į anglų kalbą geriausiai žinomas Danielio Varney Thomsono jaun. (1902–1980) vertimas su komentarais: Cennino d'Andrea Cennini da Colle di Val d'Elsa, *Il Libro dell'Arte*, 2 t., Yale University Press, 1932. XX a. antroje pusėje pasirodė net keli kritiniai leidimai su išsamiomis

įžangomis bei komentarais. Vienu iš jų, su Fabio Frezzato komentarais, naudotasi rengiant čia pateiktą Cennini pristatymą.

Traktatą studijavo ir studijuoja ne tik Renesanso, bet ir kitų epochų dailės istorikai: jį skaitė dailininkai, juo naudojosi ir naudojasi restauruotojai ne tik rinkdamiesi restauravimo strategiją, bet ir siūlydami naujas dailės kūrinių atribucijas. Liudijimų apie susidomėjimą Cennini patarimais laiškuose ir atsiminimuose pateikia XVII a. meistrai, susižavėjimą *Dailės knyga* reiškė XIX a. tapybos reformuotojai (viename laiškų maršanui Vollard'ui Cennini traktatą, pavyzdžiui, mini impresionistas Pierre'as Auguste'as Renoiras). Tarp Cennini gerbėjų būta ir dailės kūrinių padirbinėtojų. Žinomas britų dailės falsifikuotojas Ericas Hebbornas (1934–1996) autobiografijoje *Master Faker, the Forging of an Artist: an autobiography* (1992) ir iš karto po jo tragiškos mirties (buvo brutaliai nužudytas Romoje) išleistoje knygoje *Falsifikuotojo vadovėlis* (*The Art Forger's Handbook*, 1997) pasakoja, kaip jam pasitarnavo Cennini užrašai.

GIEDRĖ JANKEVIČIŪTĖ

Leonardo da Vinci. Tapybos traktatas

> **Versta iš:** Leonardo, *Trattato della pittura condotto sul Codice Vaticano Urbinate 1270 preceduto dalla „Vita di Leonardo" di Giorgio Vasari*, sudaryt. Silvia Bordini, Roma: Newton, 2006, p. 7, 23, 34, 36, 45, 56, 57, 61, 72, 75, 88, 105 (iš italų k. vertė Giedrė Jankevičiūtė, komentarus parengė Aleksandra Aleksandravičiūtė)

I dalis

8. Apie tai, kaip tas, kuris niekina tapybą, nemyli nei filosofijos, nei gamtos

Jei tu niekinsi tapybą, kuri yra vienintelė visų regimų gamtos kūrinių imituotoja, tikrai paniekinsi subtilų išradimą, per filosofinę spekuliaciją kalbantį apie visų formų savybes: jūros, vietovių, augalų, gyvūnų, žolynų, gėlių, kurias nužymi šešėlis ir šviesa. Tapyba iš tikrųjų yra mokslas ir teisėta gamtos dukra, nes ją pagimdė pati gamta; tačiau laikydamiesi tikslumo sakysime gamtos dukterėčia, nes gamta pagimdė visus regimus dalykus, iš kurių atsirado tapyba. Dėl to teisinga ją vadinti gamtos dukterėčia ir Dievo giminaite.

[...]

31. Pradedame nuo skulptūros ir ar ji – mokslas, ar ne

Skulptūra – ne mokslas, bet pats mechaniškiausias menas, nes savo kūrėjui neša prakaitą ir kūno nuovargį, ir tokiam dailininkui užtenka žinoti paprasčiausius kūno dalių išmatavimus bei judesių ir pozų prigimtį, ir viskas baigiasi, kad akiai parodoma tai, kas yra, ir savo žiūrovui ji neteikia jokio susižavėjimo, kaip kad tapyba, kuri plokštumoje moksliškai parodo laukų platybes su tolimiausiais horizontais.

II dalis

45. Ką pirmiausia turi išmokti jaunuolis

Pirmiausia jaunuolis turi išmokti perspektyvą; paskiau kiekvieno daikto proporcijas; paskiau iš gero mokytojo perprasti kūno sandarą; paskiau pagal gamtą pasitikrinti išmoktų dalykų pagrindus; paskiau kurį laiką žiūrėti skirtingų dailininkų kūrinius; paskiau įgusti viską pritaikyti praktiškai ir kurti dailę.

[...]

52. Apie mokymosi būdą

Iš pradžių studijuok mokslą ir paskiau praktiškai pritaikyk, kas iš mokslo gimė. Tapytojas turi mokytis pagal taisykles ir nieko nepraleisti neįsidėmėjęs, ir matyti skirtumą tarp gyvūnų kūno dalių ir jų sujungimų.

[...]

78. Apie sekimą tapytojais

Tapytojams sakau, kad niekada nė vienas neturi sekti kito maniera, nes bus pavadintas gamtos sūnėnu, o ne sūneliu; nes esant tokiai didelei gausybei gamtos dalykų pirmiausia reikia remtis gamta, o ne meistrais, kurie iš jos mokėsi. Šitai sakau ne tiems, kurie nori praturtėti iš tapybos, o tiems, kurie trokšta šiuo menu išgarsėti ir įgyti garbę.

[...]

117. Kokį tapybos būdą geriau naudoti, kad daiktai atrodytų iškilūs

Specialiai apšviestos figūros atrodo iškilesnės už tas, kurias apšviečia bendra šviesa, nes specialus apšvietimas kuria atšvaitus, kurie ištraukia figūras iš jų aplinkos; tie atšvaitai gimsta iš šviesos figūros, kuris yra prieš ją stovinčios figūros šešėlyje ir ją dalinai apšviečia. Tačiau atskirai apšviesta figūra didelėje ir tamsioje erdvėje negauna atšvaitų, ir tesimato tik jos apšviesta dalis: tokią su maža atskira šviesele galima naudoti tik vaizduojant naktį.

[...]

123. Atmintis, kuri tampa autore

Aprašyk, kokie raumenys ir kokios sausgyslės pasirodo ir pasislepia įvairių judesių metu, arba nedaro nei to, nei to; ir atsimink, kad tai nepaprastai svarbu ir būtina žinoti tapytojams ir skulptoriams, šių profesijų meistrams. Tą patį padaryk su vaiku nuo kūdikystės iki senėjimo per visus jo amžiaus tarpsnius – vaikystę, paauglystę ir jaunystę, ir aprašyk kiekvienos kūno dalies ir sąnarių pokyčius, kurie iš jų storėja, kurie plonėja.

[...]

140. Kaip reikia vaizduoti senius

Senių judesiai turi būti tingūs ir lėti, kojos stovint sulenktos per kelius, ir pėdos vienodo dydžio ir pražergtos; jie turi būti palinkę, galva nuleista ir rankos ne per daug ištiestos.

[...]

141. Kaip reikia vaizduoti moteris

Moteris reikia vaizduoti droviomis pozomis, tiesiomis suglaustomis kojomis, sunertomis rankomis, nuleistomis ir į šoną palenktomis galvomis.

[...]

174. Žmonių įvairovė siužetuose

Siužetuose turi būti įvairaus sudėjimo, amžiaus, gymio, laikysenos, storumo, liesumo žmonių; stambūs, smulkūs, aukšti, žemi, stori, liesi, pasipūtę, mandagūs, seni, jauni, stiprūs ir raumeningi, silpni ir menkų raumenų, linksmi, melancholiški, garbanoti ir tiesiais plaukais, trumpaplaukiai ir ilgaplaukiai, staigių judesių ir ištižę, įvairiais drabužiais, ir taip pat turi būti įvairios spalvos ir visa kita, ko reikia siužetui. Tapytojui didžiausia nuodėmė vaizduoti vienas į kitą panašius veidus ir didelė nuodėmė kartoti judesius.

[...]

186. Apie spalvų viena su kita derinimą, kad viena išryškintų kitą

Jei nori, kad spalvos kaimynystė išryškintų kitą, su kuria pirmoji ribojasi, laikykis taisyklės, kuria seka saulės spinduliai, sudarydami vaivorykštę, kitaip vadinamą *iris*, kurios spalvos atsiranda lyjant, nes kiekvienas lašas krisdamas žemyn virsta visomis vaivorykštės spalvomis, kaip bus vėliau įrodyta. Dabar įsidėmėk, kad jei nori nutapyti puikią tamsą, sugretink ją su visišku baltumu, ir taip pat skaistų baltumą perteiksi sugretindamas su visiška tamsa; ir blyškumas padės raudonai [spalvai] įgyti ugningą rausvumą, kurio nesimatytų sugretinus su kita raudona [originale *paonazzo* – violetinio atspalvio raudona]. Šita taisyklė vėliau bus išsamiau išdėstyta. Yra ir antra taisyklė, kuri nesitenkina pačių spalvų natūraliu grožiu, bet pagal kurią spalvų sugretinimas jas išryškina, kaip žalia su raudona, raudona su žalia, kaip žalia su žydra. Ir yra dar viena, netinkamo gretinimo taisyklė, kaip žydros su geltona, kuri išbalina, arba su balta ir panašiomis, apie ką atskirai bus kalbama.

[...]

233. Apie įvairiai pamatytus jūros vandens atspindžius ir spalvą

Vilnijanti jūra neturi vienos spalvos, nes kas ją mato nuo kranto, mato ją tamsią ir juo arčiau horizonto, juo tamsesnę; ir mato ten šviesuliukus, tiksliau, atspindžius, kurie juda lėtai kaip baltos avys bandomis. Kas mato jūrą būdamas atviroje jūroje,

mato ją žydrą. Taip atsitinka, mat nuo kranto jūra atrodo tamsi, nes tu matai bangas, kurios atspindi žemės tamsumą, o iš jūros jūra atrodo žydra, nes matai bangose atsispindinčią dangaus žydrynę.

III dalis

285. Apie tai, kaip sukurti žmogaus atvaizdą, pamačius jį tik vieną kartą

Šiuo atveju tau reikia įsidėmėti įvairovę keturių profilio dalių, kurios yra nosis, burna, smakras ir kakta. Pirmiausia aptarsime nosis, jos būna trijų rūšių, t. y. tiesios, įdubusios ir su kuprele. Tiesios būna ne daugiau kaip keturių rūšių, t. y. ilgos, trumpos, smailos ir priplotos. Įdubusios nosys yra trijų rūšių, iš kurių vienos turi įdubą viršuje, kitos viduryje ir trečios žemutinėje dalyje. Nosys su kuprele taip pat varijuoja trim būdais, t. y. vienos turi kuprelę viršuje, kitos viduryje ir trečios apačioje. Nosies galų irgi yra trys rūšys: tiesūs, nulinkę arba užsirietę.

KOMENTARAS

Leonardo da Vinci – vienas garsiausių, iki šiol prieštaringai interpretuojamų Renesanso dailininkų, – gimė 1452 m. balandžio 15 d. Vinči (*Vinci*) vietovėje šalia Florencijos, mirė 1519 m. gegužės 2 d. Ambuaze (*Amboise*), Prancūzijoje, karaliaus Pranciškaus I rezidencijoje. Jis mokėsi Florencijos tapytojo ir skulptoriaus Andrea Verrocchio (1435–1488) dirbtuvėje, dirbo Milano hercogo Ludovico Moro dvare, vėliau Romoje, Bolonijoje ir Venecijoje, o senatvę praleido ir mirė Prancūzijoje, tarnaudamas karaliui Pranciškui I. *Traktatas apie tapybą* yra da Vincio tekstų rinktinė, kurioje atsiskleidžia nepaprastas jo pastabumas ir gebėjimas sisteminti sukauptą informaciją, požiūris į pagrindines estetikos, meninės kūrybos ir tapybos technikos problemas. Traktatas parodo Leonardo interesų įvairovę – nuo matematinių skaičiavimų, hidrodinamikos, anatomijos ir botanikos iki tapybos amato paslapčių, pradedant pigmentais, baigiant šviesos ir šešėlių eksperimentais.

Traktatą sudarė ne pats da Vincis. Remdamasis Leonardo užrašais, nuo 1490 m. jį rengė da Vinci mokinys, vėliau testamento vykdytojas Francesco Melzi (apie 1491–1570). Išlikusius užrašų fragmentus jis sudėjo į vieną rinkinį, todėl *Traktate* pasitaiko po keletą panašaus turinio, nors ir neidentiškų tekstų ta pačia tema. Melzi originalas – *Codex Urbinas Latinus 1270* – nuo 1657 m. saugomas Vatikano biblio-

tekoje, kur jis pateko iš Urbino kunigaikščių bibliotekos. Jį sudaro 336 lapai. Kitose Leonardo tekstų kolekcijose saugoma keletas dalinių Melzi parengto traktato kopijų, kurios šiek tiek skiriasi nuo pagrindinio varianto. Vieną iš šių nepilnų versijų 1651 m. Paryžiuje italų ir prancūzų kalbomis išleido Raphaelis du Fresne (leidimą parengė Cassiano dal Pozzo). Autentiškus Leonardo tekstus lydėjo negausūs jo piešiniai. Veikalo iliustracijas, devyniolika piešinių plunksna, sukūrė žymus prancūzų tapytojas Nicolas Poussinas (1593/94–1665). Taip prasidėjo *Tapybos traktato* sklaida. Iki XIX a. buvo kartojamas du Fresne leidimas, o 1817 m. Guglielmo Manzi Romoje išspausdino Urbino kodeksą – visą *Traktato* tekstą. 1883 m. pasirodo Urbino kodeksui skirta Jeano Paulio Richterio studija *Leonardo* (1977 m. ją iš naujo išleido Kalifornijos universiteto leidykla), 1956 m. – Philipo McMahono tyrimas *Leonardo da Vinci Traktatas apie tapybą* (*Treatise on Painting by Leonardo da Vinci*, Princeton University Press). 1995 m. Florencijos Giunti leidykla išleido Urbino kodekso faksimilinį leidimą su Carlo Pedretti ir Carlo Vecce komentarais: *Libro di pittura, edizione in facsimile del Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*.

Traktatas apie tapybą pirmiausia turėjo praktinę, dailininko vadovėlio paskirtį. Tai dalykiški profesiniai patarimai iš gyvenimo ir gamtos studijų srities. Taip traktatą suprato ir taip juo naudojosi menininkai, Leonardo amžininkai ir sekėjai; taip traktatas buvo kuriamas (Leonardo intencijas patvirtina dažnai pasitaikantys kreipiniai į jaunąjį kolegą, skaitytoją ir nuo užrašų perdavimo sekėjui ir bičiuliui prasidėjusi traktato istorija). Kaip dailės praktikos knyga *Traktatas* savo aštuoniose dalyse aprėpia visus regimosios tikrovės vaizdavimo aspektus, kurie buvo aktualūs Renesanso epochai. Tai perspektyva, proporcijos, daiktų sandara ir kūnų anatomija, spalvų kontrastai ir dermės, erdvinis tūrių modeliavimas, gamtos formų pažinimas: peizažas, augalija, žmonių tipų įvairovė, šviesa ir šešėlis.

Dailės istorijai *Traktatas* atskleidžia unikalų pereinamąjį etapą tarp Viduramžių tradicijos, neatskiriančios mokslinės eksperimentinės veiklos nuo meninės, ir Naujųjų amžių mąstymo. Viduramžių pabaigos sinkretizmas atsispindi net paties žodžio „mokslas“ vartosenoje. Iki XVI a. pabaigos šis žodis dar reiškė ne tiek „mokslą“ šiuolaikine prasme, kiek apskritai būdą pažinti bei interpretuoti tiesą ir tikrovę, t. y. „sugebėjimą“ ir „mokėjimą“. Renesanso epochai būdingas racionalus Leonardo požiūris į kūrybinę veiklą, tikint, jog mene, kaip ir kituose „moksluose“, galioja griež-

tos taisykles, kurias būtina žinoti ir kurių reikia laikytis. Jas padeda pažinti didžioji mokytoja Gamta.

Da Vinci asmenybė – mokslinio ir meninio mąstymo vienovės pavyzdys. Visa jo veikla buvo pagrįsta praktine patirtimi, jis absoliutino empirinius metodus. Daugelis Leonardo užrašų – vienetiniai pastebėjimai, kuriems, tarsi mokslinio eksperimento išvadoms, suteikta apibendrinanti formuluotė. Da Vinci tikėjo, kad tik regimasis vaizdas gali išreikšti bendrąjį dėsningumą: „patirtis neklysta“; „nėra gamtoje veiksmo be priežasties, suprask priežastį ir tau nereikės patirties“. Todėl jo dailės „receptai“ drauge yra jo teorinio pasaulio suvokimo išraiška, pagrįsta reiškinių atranka ir jų apibendrinimu.

Dailės istorijos požiūriu Leonardo *Traktatas* svarbus tuo, jog pademonstruoja, kaip Renesanso epochoje, priešingai nei Viduramžiais, ne tik pradedama vertinti autoriaus individualybė, bet ir formuojasi talentų garbinimo, „genialiųjų menininkų“ kultas. Leonardo supratimu (būdingu jo epochai), žmogaus išradingumas užima centrinę vietą kiekvienoje iš tų sričių, kurias mes šiandien vadiname menu, mokslu arba technika. Išradingumu jis laiko žmogaus siekį sukurti dalykus, kurių nesukūrė gamta. Ji, anot Leonardo, užsiima elementarių daiktų kūrimu, tuo tarpu žmogus it alchemikas gali šiuos pirmapradžius daiktus susieti į begalinį derinių ir junginių kiekį. Taigi kombinacija pripažįstama esmine išradingumo apraiška. Gebėjimas kombinuoti iš tikrovės elementų, išgaunant kokybiškai naują darinį, priklauso nuo vaizduotės[7].

Išradingumas, kūrybiškumas ir vaizduotė – kertinės Leonardo estetinių vertinimų kategorijos. Anot jo, tapytojo rankos sukuria tai, „ką jis išranda savo fantazijoje“. Viskas, kas egzistuoja kur nors pasaulyje kaip esmė, būtis ar vaizdinys, pirmiausia atsiranda tapytojo galvoje, o tada ir jo rankų kūrinyje. Tapytojas gali ir turi išmokti, kaip pasitelkus fantaziją išryškinti natūros efektus, bet tai įmanoma tik giliai pažįstant gamtos dėsningumus. Taigi Leonardo ir kitiems jo epochos autoriams gebėjimas fantazuoti ir racionaliai pažinti, suprasti yra neatsiejami. Glaudus ryšys tarp analitinio ir imaginacinio potencialo atsiskleidžia perteikiant jutiminius tikrovės įspūdžius. Menininkas atlieka dvasinį gamtos atkūrimo, tiksliau, sukūrimo iš naujo, aktą.

---

7 M. Kemp, *Der Blick hinter die Bilder. Text und Kunst in der italienischen Renaissance*, Köln: Du Mont, 1997 [vertimas į anglų k.: *Behind the picture. Art and Evidence in the Italian Renaissance*, Yale University Press, 1997], p. 316.

Leonardo užrašuose nuolat grįžtama prie Renesanso kultūrai būdingų apmąstymų apie dailės prigimtį ir jos vietą tarp kitų žmogaus veiklų. Leonardo dalyvauja aktualiame savo laiko *paragone* (it. – menų palyginimo) ginče. Tapyba, Leonardo požiūriu, tai vienintelis menas, kuris gali pamėgdžioti visus regimuosius gamtos darbus, perteikti visas jos apraiškas ir detales. Tapyba – mokslas, be to, pirmasis iš kitų, nes su filosofiniu ir subtiliu apmąstymu atsižvelgia į visas formos ypatybes. Leonardo iš aukšto žvelgia į skulptūros meną, kuris, kaip ir amatai, pagrįstas sunkiu mechaniniu rankų darbu. Pagaliau, užbaigus skulptūrą, „akiai parodoma tai, kas yra“. Dailininkas nepasitelkia savo išradingumo, taigi nepasireiškia kaip kūrėjas.

Lygindamas tapybą su poezija, da Vinci remiasi Horacijaus tradicija, taigi pripažįsta, jog tapytojai turi mažiau laisvės nei rašytojai, tačiau mano, jog dėl išradingumo rašytojai stovi su tapytojais ant tos pačios pakopos. Leonardo tikina, jog jo menas gali pranokti visų žanrų ir siužetų literatūrą. Kad ir kokią temą pasirinktų (pragaras, reikšmingi istorijos įvykiai, mūšiai, meilės aistros, pastoralės ar satyros, tiek dieviškos, tiek žmonių padermės personažų vaizdavimas), dailininkas bet kurią iš šių literatūrinių idėjų perteiks gyvybingiau ir labiau suvokiamai nei rašytojas. Pasak dailės istoriko Martino Kempo, Leonardo teigė, kad: „Tapyba pateikia jausmui gamtos reiškinius tikroviškiau ir tiksliau negu žodžiai ir raidės, bet raidės perteikia žodžius tiksliau negu tapyba. Mes gi sakysime, jog labiau vertas nusistebėjimo tas menas, kuris parodo gamtos reiškinius, negu tas, kuris perteikia kūrėjo kūrybą, t. y. žmonių kūrinius, kokiais yra žodžiai; tokia yra poezija ir panašūs dalykai, kurie pereina per žmonių kalbą.“[8] Iškeldamas tapybą virš poezijos Leonardo pasikėsino net į klasikinę „laisvųjų menų“ hierarchiją.

Leonardo kvietė ne tobulinti gamtą, o sekti ja. Žinodamas taisykles, dailininkas galės sekti gamta ne vergiškai ją imituodamas, bet atrinkdamas, gretindamas, kurdamas puikius ir bjaurius daiktus. Tuo ir pasireiškia menininko valdžia, nes viską, kas egzistuoja visatoje kaip esmė, kaip reiškinys arba vaizduotės vaisius, jis pirmiausiai turi dvasioje, ir tik paskui rankose. Dailininkas yra kūrėjas, galįs priešpriešinti savo kūrinius gamtai.

8 M. Kemp, *op. cit.*, p. 315–316.

Vienas svarbiausių Leonardo estetikos akcentų – harmonijos samprata. Ji neapsiriboja vien tobulomis ir adekvačiomis žmogaus kūno proporcijomis, nors jų aptarimui Leonardo užrašuose skirta nemaža vietos. Būtent harmonija suteikia tapybai pranašumą prieš poeziją, ir jis pasireiškia tuo, kad tapyba, kaip ir muzika, gali vienu metu aprėpti visą objektą, o poezija turi eiti nuo vienos objekto dalies prie kitos ir visiškai nėra pajėgi pateikti vienalaikio harmoningo dalių sambūvio malonumo. Leonardo svarbus būtent momentų vienalaikiškumas, taip pat sudėtingiausiai susipynę reiškinių ryšiai, kuriuos gali perteikti tik tapyba.

Jis iš tapybos tikėjosi stebuklo: norėjo padaryti dvimatį paveikslą trimatį, tobulindamas ne tik perspektyvą, bet įtraukdamas ir trečiąjį matmenį – laiką. Pasak Leonardo, paveikslo plokštuma turi ne tik erdvinį iliuzinį tęstinumą, bet ir iš tiesų tęsiasi laike; tik mes joje suvokiame laiką ne taip, kaip paprastai, t. y. judesių ir pasikeitimų sekoje, bet taip, tarsi praeitis ir dabartis harmoningai suskambėtų kurią nors erdvinę dabarties akimirką. Tapyba – vienintelė priemonė nugalėti beprotišką, griaunančią laiko jėgą, kurią taip skausmingai išgyveno Leonardo[9].

Išaukštindamas begalines žmogaus kaip kūrėjo galimybes, Leonardo atsidūrė dramatiškoje akistatoje su Dievo, kūrėjo, pozicija[10]. Analogija tarp žmogaus ir Dievo galioja tiek, kiek žmogus sugeba dalyvauti dvasinėje ir mentalinėje veikloje, kuri laikoma dieviška. Žmogus yra kūrėjas pagal Dievo pavyzdį, bet turintis kovoti su aplinkybėmis, veikiančiomis už jo sąmonės ribų. Todėl jis negali įkūnyti harmonijos. Pats Leonardo, visais būdais siekęs universalios harmonijos, nebuvo harmoninga asmenybė. Maža to, jam būdinga pesimistinė emocinė tendencija. Jis siekė tapyboje pranokti gamtą – suteikti tvarumo individams ir daiktams, kurie gamtoje nėra tvarūs. Tam jis bandė pasinaudoti gamtos jėgomis kaip priemone sustiprinti savo darbinę energiją, pavyzdžiui, išnaudoti vėjo, Saulės ar Jupiterio jėgas (to paties savo tyrimais ir utopiniais projektais siekė Renesanso mąstytojai Giordano Bruno ir Tommasso Campanella. Mistinė leonardiškoji žmogaus intelekto kaip dvasios (ar sielos) vizija, pastangos sutapatinti intelektualinį ir dvasinį pradą vedė į neišven-

9 D. Koenigsberger, *Renaissance Man and Creative Thinking. A History of Concepts of Harmony 1400–1700*, The Harvest Press, 1979, p. 146.

10 *Ibid.*, p. 148.

giamą nusivylimą. Jis norėjo pasiekti nepasiekiama, ir tai, deja, suvokė. Leonardo asmenybė dažnai gretinama su dramatišku Fausto archetipu, įkūnijančiu žmogaus puikybę ir jo gebėjimų ribotumą, nenumalšinamą amžinybės troškulį ir jos nepasiekiamumą. Individualistinė da Vinci vienatvė – viena iš jo asmeninio stoicizmo apraiškų, kylanti iš nuostatos, kad vienintelis dalykas, ką žmogus gali kontroliuoti, yra jo asmeninis protas. Tikrą malonumą žmogui suteikia tik jis pats, jo protas ir jo darbas, kuriuos nuolat aukština Leonardas. Bet žmogus niekada nebus patenkintas savimi, ir utopinė harmonijos vizija liks nepasiekiama.

ALEKSANDRA ALEKSANDRAVIČIŪTĖ

Jan Tschichold. Naujoji tipografija

> **Versta iš:** Jan Tschichold, *The New Typography. A Handbook for Modern Designers*, įžangų aut. Robin Kinross, Richard Hendel, University of California Press, 1995 [2006], p. 217–228; originalas: Jan Tschichold, *Die Neue Typografie. Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*, Berlin: Verlag des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker, 1928 (iš anglų k. vertė Vaidilė Stalioraitytė, komentarus parengė Giedrė Jankevičiūtė)

Naujoji knyga

Knygų dizaino srityje pastaruoju metu vyksta revoliucija, kurią kol kas suvokė nedaugelis, bet jos poveikis pradedamas justi vis plačiau.

Tai reiškia išaugusį dėmesį knygos išvaizdai ir šiuolaikišką tipografijos bei fotografijos priemonių taikymą.

Iki spaudos išradimo literatūrą savo lūpomis skleidė patys autoriai arba profesionalūs bardai. Viduramžių knygos, tokios kaip *Manesų dainynas* (*Mannessische Liederhandschrift*)[11] buvo tarytumei sakytinio žodžio kopijos. Išradus spaudą kaipmat pakito literatūros sklaidos pobūdis: pasakojimą pakeitė skaitymas (sakytojas neišnyko iškart; dėmesys jam sumenko ilgainiui; literatūros kūriniams, priklausantiems nuo akustinių efektų, kuriems svarbiausias žodžio tarimas balsu, neblogai pritaikomos gramofono galimybės, ką patvirtino Kurtas Schwittersas[12] ir Joachimas Ringelnatzas[13], įkalbėję į plokštelę kai kuriuos savo akustinius kūrinius).

XV a. žmogus stovėdavo prie stalo ir skaitydavo balsu. Dėl to daugumai gotiškų knygų būdingos didelės raidės. Ir tik vėliau, kai skaitymo tempas pagreitėjo, raides tapo įmanoma ir net prireikė sumažinti.

Lėtą skaitymą balsu, „pajuntant“ kiekvieną atskirą raidę ir žodį, pakeitė greitas skaitymas. Modernų skaitymo būdą suformavo laikraščių maketas, jų didelės ir mažos eilutės, skirtingo ryškumo šriftai, tarpai tarp atskirų žodžių ir ištisų pastraipų,

11 XIV a. gausiai iliuminuotas kodeksas, sukurtas Manesų šeimos užsakymu; saugomas Heidelbergo universiteto bibliotekoje.

12 Kurt Schwitters (1887–1948) – vokiečių dailininkas modernistas.

13 Joachim Ringelnatz (1883–1934) – vokiečių poetas ir tapytojas.

pastraipų atskyrimas tarpais tarp jų, eilučių ir raidžių ir pan. Laikraščių išvaizda liudija šiandienio gyvenimo tempą.

Panašūs pokyčiai įvyko ir literatūroje. Šių dienų rašytojas savo pasakojimo herojų jausmų ir gamtovaizdžių nebeaprašinėja epiniu ritmu kaip XIX a. poetas. Įvykių atkūrimo link literatūrą pastūmėjo taip pat ir filmų tempas bei skuba. Romaną pakeitė apsakymas. Kai kurie šiuolaikiniai rašytojai, ieškodami naujų išraiškos būdų, atsigręžė į tipografiką. Kurdami modernią prozą jie pabandė akustinius efektus paversti vizualiniais.

Lenkų kilmės prancūzas Guillaume'as Apollinaire'as[14] savo *Kaligramas* (*Calligrammes*[15]) parašė „konkrečia“ forma. Jo eilės išrašė akinių, laikrodžių, paukščių, gėlių, žirgų, žmonių ir pan. kontūrus. Jos publikuotos fotomechaniniu būdu reprodukuojant rankraštį.

Italų futuristas F. T. Marinetti savo knyga *Futuristiniai žodžiai laisvėje* (1919, *Les mots en liberté futuristes*) žengė tolesnį žingsnį įvaizdinant poeziją tipografinio dizaino priemonėmis. Naudodamas skirtingus įvairaus ryškumo šriftus, išdėstydamas juos tam tikrose vietose, kartodamas priebalses ir balses ir naujoviškai taikydamas tipografinius ženklus, jis mėgino perteikti sakytinio žodžio fonetinį efektą per tipografinių formų skvarbų optinį poveikį. Spausdintą žodį, kaip išraiškos priemonę, praturtino tipografinio dizaino specifiniai optiniai efektai. Visos ankstesnės knygos buvo skirtos skaityti garsiai arba laisvalaikiu, atitrūkus nuo kasdienių reikalų. Knygą šių dienų aktyviam žmogui, kurio svarbiausias suvokimo įrankis yra akis, pirmasis sukūrė Marinetti.

Greta grynosios „raidžių knygos“ atsirado nauja knygos forma – „iliustracijų knyga“, tiksliau, abiejų formų derinys. Moderniųjų laikų žmogui nauju malonumo šaltiniu tapo iliustruoti laikraščiai ir žurnalai. Fotografinio reportažo beasmenis aiškumas ir tikslumas dažnai perteikia informaciją daug geriau ir greičiau nei straipsnis ta pačia tema. Daugelyje laikraščių nuotraukos jau dabar yra svarbesnės; tekstas liko antrame plane. Ankstesnis santykis iš esmės pasikeitė: seniau iliustracijų būdavo mažiau negu teksto (100 teksto eilučių = 1 iliustracija); šiandien tekstą persvėrė

14 Wilhelm Albert Włodzimierz Apollinaris de Wąż-Kostrowicky (1880–1918) – šveicaro tėvo ir lenkės motinos sūnus, prancūzų poetas modernistas. – Čia ir toliau nuorodose sudaryt. past.

15 1918 m. išleistą 1913–1916 m. parašytų eilėraščių rinkinį sudaro 86 eilėraščiai ir 19 kaligramų, arba iš raidžių ir žodžių sudarytų vaizdų, piešinių.

iliustracijos (10 iliustracijų = 10 teksto eilučių). Gerai žinomoje naujoje dailės istorijoje iliustracijos sudaro didžiąją knygos dalį; fotografijomis iliustruotuose didelio formato albumuose apie Vokietiją ir daugelį kitų šalių (*Orbis Terrarum*)[16] vienintelis tekstas yra trumpa pratarmė.

Po futuristų tyrinėti tipografinės technikos galimybes savo žurnaluose ėmėsi dadaistai. Kurtas Schwittersas žurnale *Merz* [1923–1932] naudojo tipografinius ir įvairius fotografinius elementus, kuriuos sujungė jo tipografinis dizainas. Dadaistų darbuose anksčiau akivaizdus reprodukcijų nesuderinamumas su knygos dizainu išnyko, ir iliustracijos, ar tai būtų nuotraukų, ar piešinių atspaudai, tapo integralia knygos dalimi (prieškario dailininkai manė, kad toninės klišės kenkia knygos meniniam vientisumui, tačiau tai nebeatitinka mūsų laikų poreikių, ir dabar rankų darbo popierius bei rankomis spalvinti medžio raižiniai jau priklauso praeičiai). Speciali (pavyzdžiui, aiškiai erdviška) toninės klišės forma nustojo būti kliūtis ją panaudoti. Atskirų puslapių ir knygos visumos dizaino harmonija sukuriama pasitelkiant didesnius ir mažesnius erdviškus ir grafinius elementus, įvairias judėjimo linijas (vertikalę, horizontalę, įstrižainę), taip pat tuščią erdvę, kuri formos požiūriu anksčiau nereiškė nieko, o dabar yra toks pats elementas kaip ir spausdinti ženklai. Šios idėjos artimos principams „absoliučios“ tapybos, kurios iniciatoriai ir Naujosios tipografikos pradininkai yra amžininkai.

Rusas Elas Lisickis [1890–1941], vienas iš svarbiausių šių dienų Rusijos menininkų, taip pat sukūrė įvairių ir reikšmingų darbų tipografijos srityje: 1922 m. Berlyne žurnalas *Gegenstand* rusų, vokiečių ir prancūzų kalbomis[17], 1923 m. rusų futuristo Majakovskio [1893–1930] eilėraščių rinkinio *Balsui* (*Для голоса*) leidimas, kurio du atvartus mes jau reprodukavome. Pirmieji eilėraščių rinkinio puslapiai yra sumaketuoti kaip jų turinio vaizdinės parafrazės, kaip sakytinio žodžio optinė išraiška. Padedant abėcėlinei rodyklei, kokios būna dokumentų bylose, galima greitai rasti norimą eilėraštį.

Kitas rusas, Rodčenko [1891–1956], Majakovskio knygoje *Apie tai* (*Про это*) 1923 m. pirmasis iliustravo [poetinį] tekstą fotografijomis. Iš atskirų įvairaus for-

16 1570 m. Amsterdame Abrahamo Ortelius išleistas *Theatrum Orbis Terrarum* laikomas pirmuoju moderniu atlasu.

17 Konstruktyvizmo idėjas propagavusį keliakalbį žurnalą *Вещь-Gegenstand-Object* leido rusų menininkai Lisickis ir Ilja Erenburgas.

mato nuotraukų buvo sukurtas naujas vaizdinis darinys (fotomontažas). Dailininko kūrinio išraiškos jėga šiuo atveju yra ne piešinio linijos savitumas, bet įvairių artimų, iš tiesų objektyvių (fotografinių) elementų harmoninga jungtis. Šių iliustracijų pirmtakais buvo dadaistų fotomontažai. Dadaistų laikais įkurta Maliko leidykla[18] naudojo šiuos fotomontažus savo viršeliuose. Johno Heartfieldo [1891–1968] sukurti fotomontažai tapo šiuolaikinių knygų aplankų modeliais. Jis išrado fotomontažinius knygų viršelius. Pirmieji tokios rūšies darbai yra jo viršeliai Maliko leidyklai.

Panašiai kai kurie šiuolaikiškai mąstantys Čekoslovakijos menininkai, ypač Karelas Teige [1900–1951], sukūrė įsidėmėtinų viršelių keletui Prahos leidėjų ir patys apipavidalino knygas.

L. Moholy-Nagy[19], kaip tipografinį dizainerį, išgarsino Bauhauzo[20] išleistos knygos.

Ypatingai knyginės produkcijos grupei priklauso tokie leidiniai kaip Marinetti *Futuristiniai žodžiai laisvėje* arba Lisickio *Balsui*, jiems dėl tekstų prigimties dizaino nereikia. Tipografinė forma yra nepriklausoma (tačiau neatskiriama) meno kūrinio dalis, o šiose knygose jai tenka tik pagalbinis vaidmuo.

Kalbėti apie *Neue Sachlichkeit* [*Naująjį daiktiškumą*] nėra prasmės, nes daiktiškumas knygų dizainui anaiptol nėra naujas principas. Negali būti net kalbos, kad su tokios rūšies knygomis (tai yra romanais ir dauguma mokslo veikalų) galima sukurti iš tiesų naują knygą (technine prasme), nes senoji forma puikiausiai tinka tokioms knygoms ir taip bus, kol bus išrasta geresnė forma. Nėra jokios būtinybės ką nors keisti; permainą pateisintų tik iš tikrųjų naujos formos išradimas. Taigi kalbant apie tipografiką, leistinos tik nedidelės tradicinės knygos dizaino korekcijos. Vis dėlto kad ir kokia nedidelė būtų jų reikšmė dabarčiai, mums jos atrodo gana svarbios; lygiai kaip būdingos Gotikos, Baroko, Rokoko ir Vilhelmo laikų[21] knygų formos išliko

18 Brolių Herzfeldų įsteigta *Malik Verlag* leido kairiųjų pažiūrų autorių knygas, susijusi su Berlyno dada; veikė 1916–1947.

19 László Moholy-Nagy (1895–1946) – vengrų kilmės konstruktyvistas, dėstęs Bauhauze.

20 *Staatliches Bauhaus*, Vokietijoje – nuo 1919 m. Veimare, nuo 1925 iki 1932 m. Desau veikusi moderni architektūros, dailės ir dizaino aukštoji mokykla.

21 Greičiausiai turimas omenyje pirmasis suvienytos Vokietijos imperatorius Vilhelmas I (1797–1888).

beveik visiškai technologiniu požiūriu nepakitusios, taip mūsų laikai turi sukurti savą knygos tipografijos raišką.

Kadangi šiai knygos formai ypač svarbus šriftas, reikia stengtis pasiekti vieną pokytį: atsisakyti istorinių ir į juos panašių šriftų. Tuo metu, kai visose kitose srityse esama požymių, kad judama modernumo link, mūsų dabartinėse knygose, priešingai, vis dar naudojamos istorinės fraktūros [gotikinio šrifto rūšis] ir antikvos atmainos.

Iki 1914 metų paskelbto šūkio „materialinė kokybė“ visuotinis ir perdėtas laikymasis, be kita ko, reiškia, kad vokiškos knygos yra pačios brangiausios pasaulyje. Tad net vidutines pajamas gaunančiam žmogui vokiška knyga tapo beveik nepasiekiamu prabangos daiktu.

Todėl šiandien mes norime:

1. šiuolaikinės (taigi ne istorinės) tipografinės formos;
2. pigių knygų visiems, o ne prabangių knygų snobams.

Kalbant apie teksto šrifto raidžių formą, rekomenduojama dirstelėti į šios knygos skyrių, skirtą šiai temai. Tačiau, be abejo, įsivaizduotume romėnų klasikinį šriftą, sukurtą ne vieno asmens: klasikinį šriftą, tokį, pavyzdžiui, kaip *Garamond*, arba šiuolaikišką, tokį kaip *Nordische Antiqua*. Tai tęsis tol, kol neserifinis šriftas nepaplis tokiu mastu, kad bus pradėtas naudoti tekstų spaudai. Aišku, negerai visą knygą spausdinti pajuodintu arba pusjuodžiu neserifiniu šriftu, nes šitas raides, kai jų daug, nėra lengva skaityti. Kasdieniam naudojimui turėtų būti taikomas šviesus arba paprastas neserifinis šriftas: ši knyga kaip tik įrodo, kad groteskas gali būti skaitomas taip pat lengvai kaip bet koks kitas šriftas. Išskyrimui labiausiai tinka pajuodintas arba pusjuodis groteskas, vadinamasis egiptietiškas serifinis ir pajuodintas romėnų kapitalinis šriftas. Apipavidalinant kelionių vadovus ar romanus antraštėms taip pat gali būti naudojamas didesnis ir mažesnis pajuodintas groteskas. Fotografijos turi būti įtrauktos į knygą kaip naujas elementas.

Renesanso idealui – vienodai pilkos spalvos knygos puslapiui – atėjo galas. Vietoj to mes kuriame harmoniją iš kontrastuojančių tipografinių ir fotografinių elementų, naudodami ryškumą, erdvę ir kryptį. Šių laikų knygų aplankai ir viršeliai taip pat liudija, kad vis plačiau naudojama fotografija.

Šiandien jau aišku, kad nauja knygos forma egzistuoja.

Knygų formatai

Standartiniai knygų formatai (pavaizduoti gretimame puslapyje; formatų standartų lentelė DIN 476) netinka grožinei literatūrai – romanams ir panašioms knygoms, kurios skaitant laikomos rankoje, nes jie yra per dideli ir todėl nepatogūs, tačiau jie tinkami didesnėms knygoms, mokslo darbams, knygos formos katalogams, vadovėliams (ši knyga yra A5 formato), taip pat mažesnėms knygoms (A6). A4 formatas puikiai tinka meno knygoms, monografijoms ir pan.

Reikia rasti standartinį formatą ir romanams, atitinkantį jų naudojimo būdą. DIN formatų puslapių proporcija šioms knygoms netinka. Galbūt mums reikėtų standartizuoti tik jų puslapių aukštį, tai yra romanams 176 mm aukštis.

KOMENTARAS

Jano Tschicholdo (1902–1974) veikalas *Naujoji tipografija. Vadovėlis šiuolaikiniams profesionalams* (*Die neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*) nuo pat pasirodymo 1928 m. laikomas šiuolaikinio knygų dizaino ir tipografijos teorijos klasika, praktiniu vadovu tipografams ir knygų dizaineriams. Jį, taip pat kaip Moholy-Nagy arba El Lissitzky programinius tekstus, galima skaityti ir kaip vieną iš konstruktyvizmo grafinio dizaino manifestų. Akivaizdu, kad be šios knygos suvokti ir interpretuoti XX a. knygų dizaino raidą būtų gerokai sunkiau. Jos vaidmuo grafinio dizaino modernizacijos procese prilyginamas Le Corbusier veikalo *Naujos architektūros link* (*Vers une architecture*, 1923) poveikiui modernizmo architektūros srityje. Naujos laidos vokiečių kalba (po 1987), vertimai į anglų, rusų ir kitas kalbas patvirtina, kad Tschicholdo veikalas XX a. antroje pusėje įgijo svarbaus modernizmo istorijos šaltinio statusą.

Šiuo atveju naudotasi 1998 m. anglišku vertimu. Pirmą kartą į anglų kalbą Tschicholdo knyga ištisai buvo išversta 1974 m. (vertėjas Ruari McLeanas[22]). Joks leidėjas nesusidomėjo šiuo vertimu, tačiau antrąjį, patobulintą to paties vertėjo vertimą 1995 m. su dizaino ir taikomosios grafikos žinovo, vieno šios srities šiuolaikinių ryškiausių autoritetų Robino Kinrosso (g. 1949) įvadu išleido leidykla *University of California Press*. 1998 m. pasirodė angliškas variantas minkštu viršeliu; 2006 m. jis pakartotas, papildžius dizainerio ir dizaino teoretiko Richardo Hendelio įžanga. Angliško vertimo leidėjai teigia stengęsi perteikti ne tik knygos autoriaus idėjas bei intonacijas, bet ir vokiško originalo išvaizdą, kurią laiko Tschicholdo pasiūlytos meninės programos dalimi.

Tschicholdas gimė Leipcige, mokėsi Leipcigo Grafikos akademijoje ir pradėjo karjerą garsiosios leidyklos *Insel Verlag* grafikos padalinyje. Vienoje iš parodų pamatęs Bauhauzo kūrybos pavyzdžius, 1923 m. nuvyko į Veimarą tiesiogiai susipažinti su šia mokykla. Įgyta patirtis paskatino Tschicholdą paviešinti siekius sumodernininti spaudinių dizainą ir pasiūlyti, jo manymu, optimaliausius kelius ir priemones šiam tikslui pasiekti. Svarbiausias argumentas siūlomoms idėjoms pagrįsti Tschicholdui buvo pakitusi laiko dvasia (*Zeigeist*), kurią apibūdina nuolat augantis tempas ir sparti vaizdų kultūros plėtra.

Tarp praktinių tipografijos problemų, kurias kėlė ir mėgino spręsti Tschicholdas, buvo Vokietijos spaudoje paplitęs nepatogus, sunkiai perskaitomas gotikinis šriftas. Tschicholdas ragino pradėti taikyti antikvą ir dar daugiau – neserifinį šriftą (vokiečiai jį vadino grotesku). Vertinga knygos dalis – amžininkų sukurtų neserifinių šriftų aptarimas ir paaiškinimas, kokie motyvai (svarbiausias jų – siekis pademonstruoti, kad neserifiniu šriftu surinktas ištisinis tekstas nesunkiai perskaitomas) paskatino patį Tschicholdą spausdinti savo veikalą neserifiniu šriftu. Siekdamas supaprastinti maketą, jis pasiūlė atsisakyti didžiųjų raidžių, pakeisti kai kurių vokiškų garsų užrašymą. Kad spaudos darbai atpigtų ir pagreitėtų, Tschicholdas ragino laikytis popieriaus dydžio standartų ir unifikuoti formatus. Aptardamas būtinas knygos dizaino permainas, jis neslėpė antipatijų bibliofilinei knygai, jos kūrėjams ir vartotojams. Šiuo atžvilgiu nebuvo originalus: atstovavo trečio dešimtmečio Vokietijoje paplitusioms pažiūroms, kurias atspindėjo ir *Insel Verlag* bei daugelio kitų, mažesnių leidyklų pastangos leisti įdomias, aktualias, išoriškai patrauklias, patogias skaityti ir nebrangias knygas masiniam vartotojui.

Eiliniai tipografai Tschicholdo veikalo neskaitė, tačiau *Naujosios tipografijos* idėjos sukėlė atgarsį, buvo diskutuojamos profesinėje spaudoje, ir sulaukė sekėjų. Be to, Tschicholdas pritaikė savo mintis platesniam skaitytojui ir tarp 1930 ir 1932 m. paskelbė jas trijose nedidelio formato praktinių patarimų dizaineriams ir tipografams

22 Ruari McLean (1917–2006) – vienas garsiausių XX a. britų grafinio dizaino dailininkų. McLeanas laikė Tschicholdą vienu įtakingiausių XX a. grafinio dizaino praktikų ir teoretikų. Jis vertė į anglų kalbą jo tekstus, parašė dvi jo biografijas: *Jan Tschichold: Typographer* (1975) ir *Jan Tschichold:a Life in Typography* (1997).

knygutėse: *Eine Stunde Druckgestaltung*, *Schriftschreiben für Setzer* ir *Typografische Entwurfstechnik*. Kita vertus, naujosios tipografijos pricipus praktiškai taikė ir gana aktyviai skleidė 1928 m. aplink Kurtą Schwittersą susibūrusios grafinio dizaino grupės *Ring „neue werbegestalter“* nariai, jiems priklausė ir Tschicholdas. Apie 1930 m. Tschicholdas turėjo progą pritaikyti deklaruojamus dizaino principus, bendradarbiaudamas su *Bücherkreis* – 1924 m. Berlyne įsikūrusia „naujosios knygos“ leidybos grupe. Pasikeitus politinei situacijai ir 1933 m. įsitvirtinus valdžioje nacionalsocialistams Tschicholdo radikalumas bei simpatijos bolševikinei Rusijai naujajam režimui pasirodė pavojingi. 1933 m. kovą jis su žmona buvo suimti. Po neilgo arešto paleisti į laisvę, su naujagimiu sūnumi emigravo į Šveicariją. Šioje šalyje su nedidelėmis pertraukomis (1937–1938 m. ir 1947–1949 m. dirbo Londone[23]) Tschicholdas praleido visą likusį gyvenimą: gyveno Bazelyje, paskiau Lokarne, kur ir mirė.

Šveicarijoje Tschicholdas parašė dar vieną, ne tokią griežtą ir kategorišką naujosios tipografijos programą *Typographische Gestaltung* (1935 m. publikuota vokiškai Bazelyje, 1937 m. – danų ir švedų kalbomis, 1938 m. – olandiškai), tačiau nuo 1938 m. jo pažiūros keičiasi. Manoma, kad posūkį klasikinių vertybių link lėmė asmeniniai išgyvenimai, taip pat sąlytis su neotradicionalistiniu britų dizainu, ypač Stanley Morrisonu[24] ir jo kūryba. Dalį jaunystėje deklaruotų meninių principų Tschicholdas įgyvendino 1947–1949 m. sukūręs pigių knygų seriją britų leidyklai *Penguin Books*. Tačiau maždaug tuo pačiu metu jis pareiškė, kad *Naujoji tipografija* buvo pernelyg radikalus tekstas. Pasak Tschicholdo, knygoje išdėstyti siūlymai atitiko Bauhauzo ir tarp jo sienų tarpstančio konstruktyvizmo dvasią, bet ne visada tenkino realius vartotojo poreikius. Antrojoje kūrybinio gyvenimo pusėje Tschicholdas pradėjo taikyti ne išgirtąjį neserifinį, bet romėnišką serifinį šriftą.

GIEDRĖ JANKEVIČIŪTĖ

---

23 1938 m. apipavidalino grafinio dizaino tęstinį leidinį *The Penrose Annual*; 1947 m. atvyko į Londoną dizainerio Ruario McLeano kvietimu ir dirbo leidyklos *Penguin Books* meniniu konsultantu.

24 Stanley Morrison (1889–1967) – anglų tipografas, dizaineris ir spaudos istorikas; sukūrė *Blado*, *Bembo* ir *Times New Roman* šriftus, buvo dienraščio *The Times* grafikos konsultantas ir kt., rašė apie grafinį dizainą, ypač šriftus.

III SKYRIUS

Egotekstai

Egotekstų grupei priskiriame privačius, pirmuoju asmeniu sukurtus tekstus, skirtus visų pirma sau arba artimiems žmonėms. Tai: dienoraštis, prisiminimai, laiškas, autobiografija. Tokius tekstus kuria pačių įvairiausių visuomenės sluoksnių ir profesijų žmonės, tačiau šiuo atveju jie priskirti dailės šaltinių kategorijai, nes kalbama apie tiesioginių dailės gyvenimo dalyvių (dailininkų, dailės mėgėjų, dailininkų artimųjų) rašytus tekstus. Egotekstas kaip dailės šaltinis nuo kitų to paties tipo rašytinių šaltinių skiriasi ne struktūriniais požymiais, bet tematika.

Egotekstų forma priklauso nuo autoriaus individualių savybių ir žanro taisyklių: autoriaus individualybė lemia formų įvairovę, o žanro taisyklės – bendrus ypatumus. Pavyzdžiui, dienoraščio, prisiminimų ir autobiografijos struktūrą formuoja pasakojimo chronologinis nuoseklumas, laiško formai įtaką daro jo paskirtis: būtinai nurodomas adresatas ir siuntėjas, laiško parašymo vieta ir data, naudojami mandagūs kreipiniai, pridedamos baigiamosios formuluotės su linkėjimais ir pan.

Egotekstų centre visada yra autoriaus „aš“, nors griežtąja prasme apie save autorius rašo tik autobiografijoje. Dienoraštis, laiškas, prisiminimai paprastai nušviečia ir kitų asmenų veiklą, įvairius su šių tekstų autoriaus asmenybe susijusius faktus ir įvykius. Žinoma, daugumoje egotekstų autorius visų pirma pasakoja apie savo darbus, jausmus, pažiūras, mintis, veiksmus. Kitaip sakant, visuose egotekstuose juntamas autoriaus „aš“, šiai šaltinių grupei būdingas vadinamasis „autotemizavimas“, t. y. savojo „aš“ perteikimas tekste. Egotekstams būdingas dokumentiškumas, kuriam kartais nusižengiama dėl savanaudiškų interesų ar žmogiško troškimo pasirodyti iš pačios geriausios pusės.

Egotekstas dažniausiai rašomas laisva valia, tačiau kartais jo atsiradimą nulemia išorinės aplinkybės. Ypač reikšmingas šių aplinkybių poveikis autobiografijai

(būtinybė prisistatyti darbdaviui, pateikti asmeninius duomenis valstybės institucijai), neretai jos paskatina rašyti ir laišką. Laiškai, kurių rašymą išprovokuoja išorinės aplinkybės, gali būti privatūs, bet dažnai turi ir oficialų pobūdį; tokiais atvejais laiškai suvokiami ir interpretuojami kaip dokumentai.

Egotekstai, kaip dailės kūrėjo biografijos šaltinis, dailės istorijoje naudojami nuo Vasari laikų (žr. skyriaus „Biografija“ įvadą). Kaip sisteminė rašytinių šaltinių grupė, egotekstai tapo aktualūs XX a. antroje pusėje, ypač nuo septintojo dešimtmečio, kintant dailės istorijos tyrimų laukui ir vis plačiau taikant naujas metodines prieigas. Egotekstų tyrimais remiasi socialinė dailės istorija; tai vertingas marginalizuotų dailės gyvenimo veikėjų veiklos bei savivokos tyrimų šaltinis, nepakeičiama kūrybos psichologijos analizės medžiaga ir kt.

Egotekstų reikšmę istorijai apskritai ir dailės istorijai konkrečiai ypač suaktualino mikroistorijos tyrimai. Mikroistorija – tai socialinės istorijos atmaina, susiklosčiusi Italijoje XX a. aštuntajame dešimtmetyje[1]. Mikroistorija tiria visuomenės istoriją per individo, giminystės, luomo, klasės istoriją, tad egotekstų reikšmė šiems tyrimams nepakeičiama. Mikroistorijos tyrimai suteikė vieną iš impulsų kurti egodokumentų bazes. Įkandin bendrosioms egodokumentų bazėms (*www.egodocument.net; selbstzeugnisse.histsem.unibas.ch*) atsirado ir specifinių dailės egodokumentų kaupyklos, pavyzdžiui, JAV dailės istoriją nušviečiantis elektroninis archyvas *Smithsonian Archives of American Art* (*www.aaa.si.edu/collections/online*) ir kt.

GIEDRĖ JANKEVIČIŪTĖ

1 Mikroistorijos klasikiniams darbams priskiriamas italų istoriko Carlo Ginzburgo (g. 1939) veikalas *Sūris ir kirminai. XVI a. malūnininko pasaulis* (*Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio nel Cinquecento*, Torino: Einaudi, 1976) ir amerikiečių istorikės Natalie Zemon Davis (g. 1928) knygos *Prancūzijos ankstyvosios modernybės visuomenė ir kultūra* (*Society and Culture in Early Modern France*, Stanford University Press, 1975), *Martino Guerre'o sugrįžimas* (*The Return of Martin Guerre*, Harward University Press, 1983).

DIENORAŠTIS

Dienoraštis priklauso egotekstams, t. y. asmeniniams tekstams, kurie rašomi apie save, savo išgyvenimus, įspūdžius, planus ir pirmiausia sau (pastaroji savybė menininkų, politikų, kitų viešai veikiančių ir visuomenės dėmesio pageidaujančių asmenybių atveju dažnai galioja nevisiškai; tokios psichologijos žmonės dienoraščius paprastai rašo tikėdamiesi, kad jų užrašus skaitys kiti ir net publikuos, tad įvykius ir faktus interpretuoja tendencingai, paprastai taip, kad būtų išryškinti jų nuopelnai ir teigiamos savybės). Dienoraščiui artimiausi egotekstų žanrai – atsiminimai, autobiografija; kai kada jų riba sunkiai nustatoma. Dienoraštis dažniausiai būna rankraštinis, tačiau žinomų asmenų arba unikalius išgyvenimus (karus, visuomenės gyvenimo virsmus, gilią refleksiją paskatinusius asmeninius potyrius – sunkią ligą, įkalinimą, savanorišką ar priverstinę vienatvę, kelionės pavojus ir pan.) užfiksavę dienoraščiai kelia didelį susidomėjimą, tad dažnai spausdinami.

Dienoraščio autoriumi gali būti kiekvienas žmogus, tačiau šiuo atveju kalbama apie dailininkų ir kitų dailės pasaulio veikėjų (kolekcininkų, muziejų kuratorių ir pan.) dienoraščius, kurie dėl autoriaus profesijos ir jo aprašomo objekto priskirti dailės šaltinių grupei.

Būdingais dienoraščio bruožais laikomas dokumentiškumas, periodiškumas, spontaniškumas, dabartiškumas, nors dažname dienoraštyje esama įrašų, apibūdinančių praeities įvykius. Neatsitiktinai pats žanro pavadinimas įvairiomis kalbomis etimologiškai yra kilęs iš žodžio „diena“[1]. Dabartiškumas ir periodiškumas atskiria dienoraštį nuo atsiminimų ar autobiografijos, kurie pasižymi retrospektyvumu ir nebūtinai (ypač atsiminimai) chronologiškai nuosekliu dėstymu. Dokumentišku-

1 R. Glinskis, *XX amžiaus lietuvių dienoraščiai*, Vilnius: LLTI, 2006, p. 15.

mas leidžia pasitikėti dienoraščiu kaip faktografiniu šaltiniu. Vis dėlto jo patikimumą būtina verifikuoti lyginant su kitų šaltinių teikiama informacija, nes dienoraščio autorius rašydamas apie savo laiko įvykius nemato jų visumos, disponuoja tik daline informacija, be to, sąmoningai arba ne interpretuoja minimus faktus bei įvykius sau palankiai. Kita vertus, būtent dėl subjektyvumo, individualumo, detalumo dienoraščiai padeda naujai pamatyti žinomus įvykius, nustatyti jų dalyvius, papildo minimų faktų bei asmenų charakteristikas, suteikia jiems gyvų detalių, kartais atveria nepastebėtus aspektus ar net naują požiūrio perspektyvą.

Dienoraščio rašymo paskata – savistaba, asmeninių apmąstymų vertės supratimas ir poreikis juos fiksuoti. Tai siekta daryti jau Antikos laikais (Marko Aurelijaus meditacijų užrašai *Sau pačiam* buvo parašyti tarp 170 ir 180 m.). Iš XV a. mus pasiekė kronikai artimi asmeniniai faktografinio pobūdžio užrašai *Paryžiaus miestiečio dienoraštis* (*Journal d'un bourgeois de Paris*). Dažnai dienoraščio pirmtaku laikomas kelionės aprašymas, tiksliau, piligrimų rašytiniai pasakojimai. Toks yra, pavyzdžiui, Margery Kempe XV a. pradžios kelionės į Šv. Žemę ir Romą aprašymas, publikuotas 1936 m.; Lietuvos kultūroje šiam žanrui priklauso Mikalojaus Kristupo Radvilos Našlaitėlio užrašai *Jeruzalės piligrimystė* (*Ierosolymitana peregrinatio*, 1601)[2]. Dailininko kelionės dienoraščio žanrui priskirtume Albrechto Dürerio 1520–1521 m. kelionės į Nyderlandus aprašymą.

Dienoraščio paplitimą smarkiai paskatino romantizmas ir sentimentalizmas, suteikę ypatingą reikšmę subjektyviems išgyvenimams ir apmąstymams. Kita vertus, dienoraščio plitimui buvo palankus ir protestantiškajai kultūrai būdingas siekis racionaliai tvarkyti gyvenimą, įvertinti nugyventą dieną, savo mintis bei poelgius. Dienoraščiui būdingas siekis dokumentuoti ne vien išskirtinius įvykius, bet apskritai kasdienybę, yra jau Apšvietos ir ypač XIX a. pozityvizmo suformuotos kultūros bruožas.

Nuo XVIII a. augusią dienoraščio reikšmę perteikia šia forma XIX a. parašyti arba ją imituojantys literatūros kūriniai, pavyzdžiui, Fiodoro Dostojevskio *Rašytojo dienoraštis* (*Дневник писателя*, 1873–1881) arba Octave'o Mirbeau romanas *Kambarinės dienoraštis* (*Le Journal d'une femme de chambre*, 1900).

2 M. K. Radvila Našlaitėlis, *Kelionė į Jeruzalę*, iš lotynų k. vertė O. Matusevičiūtė, Vilnius: Mintis, 1990.

XIX a., pripažinęs privataus gyvenimo, asmeninių išgyvenimų bei kasdienybės įspūdžių vertę, tapo dienoraščio epocha. XIX a. dienoraščius rašė įtakingi visuomenės veikėjai ir jaunos merginos, žinomi mokslininkai ir eiliniai studentai, be abejo – literatai, taip pat ir kai kurie dailininkai. Iš pastarųjų ypač žinomas Eugène'o Delacroix *Dienoraštis: 1822–1863* (*Journal: 1822–1863*, pirmą kartą publikuotas 1893), jo ištrauką pristatome. Žinių apie dailę teikia ir jos kritikų, rinkėjų, dailininkų šeimos narių, bičiulių ir pan. dienoraščiai. Tokių šaltinių klasika laikomas literatų ir dailės kritikų Jules'o ir Edmond'o de Goncourt'ų nuo 1851 m. kartu rašytas dienoraštis, 1870 m. mirus broliui jį toliau rašė vienas Edmond'as. Jam dar tebesant gyvam, dienoraščiai buvo išleisti: 1887–1896 m. Paryžiaus leidėjas G. Charpentier publikavo juos devynių tomų leidinyje. Tačiau dauguma dienoraščių vis dėlto lieka rankraščiais. Tik kai kurie, parašyti baigiantis XIX a., vėliau virto knygomis: pavyzdžiui, 1893–1899 m. rašytas Édouardo Manet dukterėčios, tapytojos Berthe'os Morisot dukters Julie Manet (1878–1966) dienoraštis buvo paskelbtas tik 1979 metais.[3] Iš XX a. dailininkų dienoraščių daugiausia publikuojami ir skaitomi moterų dailininkių Käthes Kollwitz, Fridos Kahlo arba į ekshibicionizmą linkusių ekscentrikų Salvadoro Dali, Andy Warholo dienoraščiai. Taip pat populiarus ir rimtųjų, dokumentinio pobūdžio dienoraščių kategorijai priskirtinas šveicarų dailininko Paulio Klee (1879–1940) dienoraštis. Nuo 1957 m. vokiečių ir anglų kalbomis skelbiama jo dalis, apimanti 1898–1918 m. ir pasakojanti apie dailininko vaikystę, studijas, Miuncheno laikotarpį ir kelionę į Tunisą[4]. Dailės istorikai itin vertina intymius dienoraščius, suteikiančius vertingos medžiagos dienoraščio autoriaus biografijos ir kūrybinės veiklos interpretavimui. Įdomių žinių apie dienoraščio autoriaus asmenybę, pažiūras, epochą suteikia ir intencionaliai viešumai skirti dienoraščiai, pavyzdžiui, jau minėtieji Dali užrašai iškalbingu pavadinimu *Genijaus dienoraštis* (*Journal d'un genie*, 1964)[5].

Lietuvoje dienoraščiai buvo gana populiarūs, tačiau ne dailininkų aplinkoje. Iš dailininkų dienoraščių daugiausia paliko moterys. Beveik visos XX a. pirmo-

3 J. Manet, *Journal, 1893–1899: sa jeunesse parmi les peintres impressionistes et les hommes de lettres*, Paris: C. Klincksieck, 1979.

4 *Tagebücher von Paul Klee 1898–1918*, sudaryt. F. Klee, Köln: DuMont, 1957; *The Diaries of Paul Klee 1898–1918*, University of California Press, 1964 [pakartojimai 1969 ir kt.]

5 S. Dali, *Vieno genijaus dienoraštis*, vertė G. E. Genevičius, Kaunas: Europa, 1994.

sios pusės dienoraščių autorės – ne lietuvių kilmės. Tai rusės Barbora Gorochova-Didžiokienė, Olga Šved-Dubeneckienė-Kalpokienė, lenkiškoje dvarininkų kultūros aplinkoje gyvenusi Sofija Dembovskytė-Romerienė. Išimtys – Vilniuje gyvenusio ir dirbusio lenkų kilmės tapytojo Tymono Niesiolovskio dienoraščiai; iš lietuvių dailininkių dienoraštį rašė tragiško likimo grafikė Marcė Katiliūtė[6]. Iš XX a. antrosios pusės plačiau žinomų arba skelbtų dienoraštinio pobūdžio tekstų vertingi Elvyros Kairiūkštytės, Vinco Kisarausko, Algimanto Švėgždos, Kazės Zimblytės ir kt. užrašai. Antologijoje pristatomos kelios ištraukos iš nepublikuotų Švėgždos dienoraščių.

Dienoraščio vertė nepriklauso nuo rašančiojo literatūrinių sugebėjimų; dailės istorijos požiūriu vertingiausi tie dienoraščiai, kuriuose daugiausia informacijos apie epochą, jos veikėjus, įvykius, populiarias idėjas, meninius skonius, dailės kūrinius, jų autorius ir vartotojus. Ši informacija gali būti pateikta net visiškai lakoniška, sausa forma. Pavyzdžiui, Kauno arkivyskupijos kurijos archyve saugomas kunigo literato ir dailės mecenato Adolfo Sabaliausko (1873–1950) dienynas – trumpi užrašai, fiksuojantys kasdieninius užsiėmimus, susitikimus, darbus, dailės istorijos požiūriu yra vertingesni už beletrizuotą jo autobiografiją *Vieno žmogaus gyvenimas*, parengtą šių užrašų pagrindu.

GIEDRĖ JANKEVIČIŪTĖ

6 Lenkijoje išleisti dienoraščio pagrindu parašyti dailininko *Prisiminimai*: T. Niesiołowski, *Wspomnienia*, Warszawa: Czytelnik, 1963. Katiliūtės dienoraščiai saugomi Lietuvos nacionalinės Martyno Mažvydo bibliotekos rankraščių skyriuje ir skaitytojams kol kas neprieinami.

Eugène Delacroix. Iš dienoraščių

> **Versta iš:** Delacroix, *Journal 1822–1863*, Paris: Éditions Plon, 1996, p. 35–37, 42–43, 45–46, 48–49, 50, 59, 60–61, 63–64, 68–69, 71–73, 78, 80–82 (iš prancūzų k. vertė Aušra Grigaravičiūtė, komentarus parengė Helmutas Šabasevičius)

1823

[*Gegužės 16*]

[...]

– Pratinkis nepasiduoti pirmam įspūdžiui; išsaugok šaltakraujiškumą.

Nei patraukliausi bičiulių pažadai, nei galingųjų siūlomi patarnavimai, nei dėmesys, kurį tau rodo koks garbus žmogus, neturi tavęs įtikinti, jog jų žodžiuose yra kas nors tikra; juk aš išties suprantu: kalbėdamiesi su jumis, daugybė dalijančių pažadus yra pertekę gerų ketinimų, nelyginant apsišaukę narsuoliai ar žmonės, užsiliepsnojantys tarytum moterys; bet vos kalboms pasukus prie darbų, jų įkarštis gerokai atvėsta. Savo ruožtu būk atsargus pats priimdamas tuos dalykus, ir ypač – jokio komiško paslaugumo, kuris yra vien tos akimirkos nuotaikos padarinys.

– Įprotis laikytis minčių tvarkos – tavo vienintelis kelias į laimę; kad tai pavyktų, tvarka yra būtina visuose kituose, net pačiuose nereikšmingiausiuose dalykuose.

– Jaučiuosi toks silpnas, pažeidžiamas ir iš visų pusių atviras netikėtumams, kai atsiduriu priešais žmones, nelaidančius kalbų vėjais, visad tvirtai pasiryžusius darbais patvirtinti žodžius!.. Bet ar tikrai taip? Ar ir manęs dažnai nepalaikydavo tvirtu žmogumi? Kaukė – štai ir viskas. Reikia pripažinti: aš jų bijau. Ir ar yra kas nors, kas labiau stingdytų nei baimė? Tvirčiausios prigimties žmogus virsta bailiu, kai jo mintys neryžtingos; o šaltakraujiškumas, pirmoji gynybinė laikysena, įmanoma tik tada, kai į sielą, numaniusią viską iš anksto, neįsibrauna nuostaba. Žinau, apsisprendimas šis sunkus, bet nuolat prie jo grįžtant savaime nueinama nemenka kelio dalis.

[...]

Gruodžio 22 ar 23, antradienis, vidurnaktis. – Namo grįžtu persmelktas nuolankumo ir pasikliovimo lemtimi jausmų. Vakarą praleidau su Pierret[7] ir jo žmona, prie kuklaus jų namų židinio. Savo skurdą pasirenkame patys. Beje, skųsdamasis nesu savimi, išeinu už ribų to, kas aš pats esu. Norint susikrauti turtus, reikalingas tam tikras talentas, kurio aš neturiu nė kvapo, o kai jo neturi, reikia ko nors kito, idant rastum, kuo pakeisti trūkstamą dalyką. Viską darykime ramiai; tegu mus jaudina vien gražūs kūriniai ar gražūs veiksmai. Dirbkime nesiblaškydami ir neskubėdami. Vos ima žliaugti prakaitas, o kraujas – degti nekantra, būk budrus. Nevykęs paveikslas yra nevykėlio paveikslas.

[...]

1824

Sekmadienis, sausio 4. – O nelaimingasai! ar įmanoma sukurti ką didinga, nuolat trinantis su minia? Pamąstyk apie didįjį Mykolą Angelą [= Michelangelo]. Misk didingomis ir reikliomis grožybėmis, kurios peni sielą. Mane be paliovos nuo jų atitraukia kvailos pramogos. Siek vienumos. Kai gyvenimas nusistovėjęs, nuošalumas tavo sveikatai nepakenks.

Štai ką ant antkapio užrašė didysis Mykolas Angelas: „Nešamas trapaus laivelio vidur audringos jūros, baigiu gyvenimo kelionę; atvykstu į visiems bendrą uostą, kur kiekvienas turės atsiskaityti už tai, ką padarė gero ar blogo. Ak! Pripažįstu, kad šis menas, tapęs stabu, šis mano vaizduotės tironas, skandino ją klaidoje. Viskas čia klaida. Meilės godos, tuščios ir švelnios svajos, kuo jūs tampate dabar, kai esu taip arti dviejų mirčių: vienos, dėl kurios neabejoju, ir antros, kuri man gresia? Ne, sielai, atsigręžusiai į Dievo meilę, sielai, kurią degina šventa ugnis, numaldyti nepakanka skulptūros, tapybos meno“. (Eilutės, užbaigiančios jo poezijos rinktinę.)

[...]

Sekmadienis, sausio 25. – Šiandien vakarieniauta pas p. Lelièvre[8]. Velnias, ne pulkininkas, pramušta galva dėl didžių Ispanijos žygių; jis mums ten siaubingai pakyrėjo.

7 Jean Baptiste Pierret, artimas Delacroix bičiulis.

8 Armand-Charles-Louis Lelièvre (1783–1864) – grafas.

Grįžtant su Eduardu[9], mano galvoje sukosi daugiau minčių nei per visą dieną. Jų turintieji mintis vienas iš kitų pagimdo? Bet mano atmintis diena po dienos taip išblėsta, kad galiausiai nieko nesugebu suvaldyti: nei praeities, kurią užmirštu; dabartį – vos vos, nes beveik visada esu taip kuo nors užsiėmęs, kad pametu iš akių arba bijau, jog iš mano akiračio pradings tai, ką turėčiau padaryti; nesuvaldau netgi ateities, nes niekada nesu tikras, ar jau iš anksto nesu paskirstęs savo laiko. Trokštu prisiversti ir išmokti daugybę dalykų atmintinai, idant galėčiau ką nors iš savo atminties pažadinti. Žmogus be atminties nežino, kuo galima pasitikėti. Visa jį išduoda. Daugybė dalykų, kuriuos norėčiau atgaivinti savo atmintyje apie mūsų pokalbį, grįžus jau būna nunirę į užmarštį. Aš kartojau sau, jog liūdnas mūsų apgailėtinos būklės faktas – tai, kad esame priversti nuolat būti su savimi. Kaip tik dėl to tampa tokia maloni gerų žmonių draugija – akimirką leidžianti patikėti, kad jie yra šiek tiek jūs pats. Bet labai greitai jūs sugrįžtate savin, į savo liūdną vienumą. Ką!? Nejau brangiausias draugas, mylimiausia moteris ar garbiausias žmogus niekada nepaims ant savo pečių bent dalies naštos? Taip, bet vos keletui akimirkų. Jie patys velka savąjį švininį apsiaustą.

Grįžtu prie kitos minties. Ji buvo atklydusi dar prieš šią paskutiniąją. Kas vakarą, grįždamas iš p. Lelièvre namų, jam sakydavau, jog grįžtu nelyginant žmogus, kuriam nutiko aibė įvairiausių dalykų. Ir tai visad baigiasi kurtinančiu chaosu. Jaučiuosi tarsi šimtus kartų kvailesnis, man atrodo, jog esu šimtus kartų labiau netikęs užsiimti pačiais paprasčiausiais dalykais nei visą dieną sunkiai darbavęsis valstietis.

– Eduardui sakydavau, kad prisirišame prie draugų, kai jie žengia pirmyn tokiu pat žingsniu kaip ir jūs. Įrodymas – žavios gyvenimo aplinkybės, kurių saldų atminimą saugome, realiai jau nėra tinkamos atkartoti, ir dar taip, kaip jos kadaise buvo susiklosčiusios. Paliudija tai ir po ilgo laiko sutikti vaikystės draugai.

– Šiandien, kai pradėjau tapyti moterį, tempiamą žirgo, pas mane apsilankė Riesener[10], Henri Hugues[11] ir Rouget[12]. Spręskite patys, kaip jie vertino *mano varganą kūrinėlį,* jų pamatytą dar tiktai kaip eskizą, kai tik aš vienas galiu ką pranašauti.

9 François Édouard Bertin (1797–1871) – tapytojas, Delacroix draugas.

10 Louis Antoine León Riesener (1808–1878) – tapytojas, Delacroix pusbrolis.

11 Henri Hugues, Delacroix pusbrolis.

12 Georges Rouget (1781–1869) – tapytojas.

– Kaipgi? – klausiau Eduardą. – Turiu grumtis su fortūna ir man būdinga tinginyste; turiu entuziastingai pelnyti duoną, o tokie netikėliai brausis į mano skurdų būstą, kad tik atšaldytų mano įkvėpimą vos jam užgimus, ir savo akinukais mane matuos tie, kuriems Rubensas mat per prastas! Laimė, – už ją tau dėkoju, o palankus dangau, – vargė man teiki būtiną šaltakraujiškumą, kad pagarbiu atstumu atitolinčiau skrupulus, kuriuos dažnai gimdo kvailos jų pastabos. Pierret pasakė keletą pastabų, kurios manęs visai nesujaudino, nes aš žinau, ką dar lieka padaryti. Henri nebuvo toks įgeidus kaip tie kiti ponai.

[...]

Antradienis, sausio 27. – Šį rytą mano ateljė pasiekė laiškas, pranešantis apie mano brangiojo Géricault[13] mirtį. Negaliu apsiprasti su šia mintimi. Nepaisant visiems akivaizdaus žinojimo, kad galime jį netrukus prarasti, man atrodė, jog vydami šią mintį šalin tarsi užkalbėdavome mirtį. Bet ji savo grobio nepamiršo, ir štai jau ryt žemelė priglaus varganus jo palaikus. Tokia kūno jėga, tokia ugnis ir vaizduotė, atrodo, žadėjo visai kitą lemtį. Nors jis nebuvo mano bičiulis tikrąja šio žodžio prasme, netektis drasko širdį. Ji atitraukia mane nuo darbų ir verčia ištrinti viską, ką jau buvau padaręs.

[...]

Antradienio rytas, vasario 2. – Atsikeliu apie septintą ryto. Turėčiau dažniau taip daryt. Palaiminti neišmanėliai ir prasčiokai. Gamtoje viskas pritaikyta jiems. Jie supranta viską, kas yra, vien todėl, kad tai yra. Ir iš tikrųjų, argi jie nėra racionalesni nei visi tie svajotojai, kurie sugeba suabejoti net savo pačių mąstymu? Miršta jų draugas? Jiems atrodo, kad jie supranta mirtį, tad skausmingo jo apraudojimo jie neapsunkina tuo baisiu susirūpinimu, kad nesugebėta įsivaizduoti tokio natūralaus įvykio. Jis gyveno; dabar jau nebe; jis su manimi kalbėjo, jo dvasia klausės manosios, – viso to nebeliko. Bet štai šis kapas. Ar jis guli kape toks pat šaltas kaip tas kapas? Ar jo siela klajoja aplink savo paminklą? O kai mąstau apie jį, ar tik ne ji, siela, sudrebina mano atmintį? Įprotis visus sulygina su minia. Kai pėdsakas nublunka, jis miršta. Na ir gerai! ir tai mūsų jau nebejaudina. Mokslinčiai ir mintytojai atrodo gerokai mažiau pažengę nei minia, nes tai, kas jai tarnauja kaip įrodymas, aniems dar būtina įrodyti. Esu žmogus. Kas tas *Aš*? Ką reiškia *žmogus?* Vieni praleidžia pusę

13 Theodore Géricault (1791–1824) – tapytojas, Delacroix draugas.

gyvenimo grumdamiesi už kiekvieną smulkmeną, tikrindami visa, ką suranda. Kiti – dėliodami pamatus statinio, kuris niekada neiškyla virš žemės paviršiaus.

[...]

Trečiadienis, kovo 31. – [...] Vakarais dera vakarieniauti ir nedaug darbuotis vienam. Manau, kad kartkartėm susitikti su plačiąja visuomene ar paprasčiausiai su žmonėmis mažiau kenkia pažangai ir dvasios veiklai – kad ir ką sakytų daugybė tariamų menininkų – nei jų [netikusios] pažintys. Kiekviena jų pokalbio akimirka dvokia minia; būtina nuo jų gręžtis į vienumą. Bet gyventi blaiviai nelyginant Platonas. Ką daryti, kad entuziazmas išsilaikytų prie vieno dalyko, kai visad esame prieinami vieniems, o nuolat jaučiame poreikį kitų draugijos? Dufresne[14] buvo teisus: dalykai, kuriuos patiriame patys, yra gerokai stipresni ir grynesni. Kad ir kaip būtų malonu savo jausmais dalytis su bičiuliu, lieka pernelyg daug niuansų, kuriuos reikia aiškinti, nors turbūt kiekvienas juos jaučia, tik savaip; tačiau dėl to nublanksta ir vieno, ir kito įspūdis. Jis man pataria, o ir pats pripažįstu būtinybę aplankyti Italiją vienas pats ir gyventi vienas, kai ten įsikursiu; tad pradėkime jau šiandien prie to pratintis: visi palankūs pokyčiai gims iš to. Grįš atmintis ir dvasia šios akimirkos, ir tvarkos.

[...]

Sekmadienis, balandžio 4. – Visa manyje veržiasi į būtinybę dar labiau užsiverti vienumoje. Gražiausios ir brangiausios mano gyvenimo akimirkos nublanksta per pramogas, kurios iš esmės neatneša nieko kito, tik nuobodulį. Galimybė ar vylimasis išsiblaškyti jau pradeda slogiai veikti tą jėgų likutį, kurį man palieka vakar prastai praleistas laikas. Atmintis, neturinti kokio nors rimtesnio užsiėmimo, žūva arba nusilpsta. Savo veiklą pralinksminu beprasmiais sumanymais. Tūkstančiai vertingų idėjų žūva vos užsimezgusios, nes jų nevainikuoja jokie darbai. Jie mane ryja, apiplėšinėja. Priešas užima savo poziciją – mano širdį. Jo ranka viską aprėpia. Mąstyti apie gėrybes, kurias rasi vietoj tuštumos, nuolat tave stumiančios iš tavęs paties: vidinis pasitenkinimas ir tvirta atmintis; šaltakraujiškumas, kurį teikia tvarkingas gyvenimas; sveikata, kurios negriaus begalinis nuolaidžiavimas trumpalaikiam perviršiui, gimdomam kitų draugijos. Dirbami darbai ir daugybė triūso.

[...]

14 Abel Jean Henri Dufresne (1788–1862) – rašytojas ir tapytojas.

Sekmadienis, balandžio 11. – [...]

Kokia kvailystė nuolat ateičiai atidėlioti temas, kurios esą viena už kitą geresnės!

O dėl mano paveikslo – reikia palikti tai, kas padaryta gerai, kai jis bus užbaigtas taip, kad galėčiau jį padėti į šalį. Kitame atsispindės jei ne pažanga, tai bent jau įvairovė.

Bet grįžtu prie savo ankstesnės minties apie šį kvailą įprotį visada užsiimti dalykais, kurie mums neteikia malonumo, ir todėl – prastais. Juo daugiau jų darai, juo daugiau tokių randi. Kas akimirką man į galvą šauna puikios idėjos. Ir užuot ėmęsis jas įgyvendinti tą pat akimirką, kai jos dar spindi žavesiu, kurį joms teikia vaizduotė tą akimirką, sau prisižadu grįžti prie jų vėliau. Tačiau kada? Užmiršti ar – dar blogiau – liaujiesi domėtis tuo, kas, atrodė, galėjo žadinti įkvėpimą. Su tokia pat klajokle ir įspūdžiams pagavia dvasia viena fantazija kitą gena greičiau, nei vėjas sušvilpia ore, ir neša į priešingą pusę: atsitinka taip, kad [vienu metu] galvoje sukasi daugybė temų. Na ir kas iš to? Jos bus sudėliotos į lentynėles ir šaltai lauks savo eilės, bet akimirkos įkvėpimas jų jau neatgaivins prometėjiškuoju dvelksmu: teks jas traukti iš stalčiaus, kai būtinybė vers nutapyti paveikslą! Tai genijaus mirtis. Kas bus šį vakarą? Jau visą valandą svyruoju tarp Mazepos, Don Žuano, Tasso[15] ir šimto kitų.

Manau, kad norint rasti temą geriausia nesigręžioti į ankstesnes ir nesirinkti iš visos tos masės. Nes kas paikiau! Tarp temų, kurias pasirinkau, nes vieną dieną jos man patiko, kas gi lemia mano pasirinkimą vienos ar kitos dabar, kai esu vienodai atviras visoms? Jau vien pats tas svyravimas reiškia įkvėpimo stygių. Žinoma, jei paimčiau paletę tą akimirką ir mane vestų nenugalimas troškimas, manyje nubustų žavusis Velasquezas. Norėčiau ant rudos ar raudonos drobės užtepti riebų ir storą dažų sluoksnį. Kad surasčiau tinkamą temą, reikėtų atsiversti knygą, galinčią pažadinti įkvėpimą, ir leistis vedamam nuotaikos... Yra tokių, kurios visada pasiekia savo tikslą. Būtent jas ir reikia rinktis. [...]

Antradienis, balandžio 20. – Grįžtu pasisvečiavęs Leblondo[16] namuose. Kalbėjomės apie Egiptą: galima ten gana nebrangiai nukakti. Dievo valia, kad ten vykčiau!

15 Torquato Tasso (1544–1595) – italų Renesanso poetas.

16 Frédéric Leblond (apie 1798 – apie XIX a. vid.) – Delacroix vaikystės draugas.

Pasvarstykime apie tai; o jei mano brangusis Pierret važiuotų su manimi? Kaip tik jis yra man reikalingas žmogus. Tuo tarpu pasistenkime pamažu atsiriboti nuo saitų, kurie pančioja dvasią ir kenkia sveikatai. Keltis rytais. Pasvarstyti apie arabų kalbą. Artimiausiomis dienomis nueisiu pas Dimier[17] pasiteirauti apie jo studijas.

Keliauti į Egiptą – ką visa tai reiškia? Visus staiga užvaldo beribis entuziazmas. O jeigu tai – ne kažin kas daugiau, nei nuvykti į Londoną? De Loche[18] ir Planat[19] ten jau buvo nuvykę už tris šimtus frankų. Pragyvenimas ten pigesnis nei čia. Reikėtų išvykti kovą ir grįžti rugsėjį; turėtume laiko pasižvalgyti po Siriją. Ar tai gyvenimas vegetuoti kaip grybui, stovinčiam ant supuvusio koto? Smulkmeniški įpročiai mane visą praryja. Beje, ruoštis reikia iš anksto. Kol turėsiu kojas, tol tikiuos medžiagiškai gyventi. Dangaus valia, salonui teks susitaikyti su mano turnė! [...]

Sekmadienis, [balandžio] 25. – [...] Kodėl aš ne poetas! Na, bent jau kiekvienu savo paveikslu aš išgyvenu (kiek tai įmanoma), ką noriu įdiegti į kitų širdis! Alegorija yra nuostabi erdvė! *Aklas Likimas tempia visus, kurie tuščiai maldauja, norėdami atitraukti jo kietą ranką.* – Man atrodo, ir, beje, maniau, būtų geras dalykas apšilimui kurti rimuotas ar nerimuotas eiles konkrečia tema, kad pakurstyčiau ugnį, reikalingą tapyti. Palengva įprasdamas savo mintis perteikti eilėmis, jas kurčiau lengviau ir taip, kaip man patinka. Derėtų tai išmėginti su Chiju[20].

[...]

Pirmadienis, balandžio 26. – Mano dienų tėkmė vis ta pati: begalinis troškimas to, ko niekad negauni; neužpildoma tuštuma, nesuvaldomas noras kurti visais įmanomais būdais, vis atkakliau grumtis su mus nusinešančiu laiku ir pagundomis, metančiomis ant sielų tankų šydą. Ir beveik visada, sakytum, filosofinė ramybė, rengianti kančiai ir pakylėjanti virš menkniekių. Bet tai galbūt tik vaizduotė, kuri ir čia mus klaidina. Atsitikus menkiausiai nelaimei, beveik visada [tari] filosofijai sudie. Norėčiau sutapatinti savo sielą su kito žmogaus siela.

17 Abel Dimier (1794–1864) – skulptorius.

18 Étienne de Loche (1786–?) – tapytojas, Delacroix draugas.

19 Pierre Planat (1792–1866) – tapytojas, Delacroix draugas.

20 Sala, kurioje XIX a. trečiajame dešimtmetyje turkai išžudė daugumą graikų gyventojų. Šia tema Delacroix sukūrė paveikslą *Skerdynės Chijo saloje*.

– P.[onas] Rivière[21], lankydamasis pas Perpignaną[22], kalbėjo apie Godwino[23] romaną *Saint-Léonas*: jis atradęs paslaptį, kaip pasigaminti aukso ir pratęsti gyvenimą išgėrus stebuklingo eliksyro. Visos negandos kyla iš šių fatališkų slėpinių, ir vis dėlto tuose skausmuose jis išgyvena slėpiningą palaimą dėl šių keistų galių, kurios jį išskiria iš gamtos. Aiman! aš negalėjau atskleisti slėpinių ir esu priverstas apraudoti tai, kas buvo vienintelė šio žmogaus paguoda. Prigimtis pastatė barjerą tarp mano ir artimiausio draugo sielos. Jis išgyvena tą patį. O, kad galėčiau nevaržomai mėgautis šiais įspūdžiais, kuriuos vienintelis patiriu savaip! Bet įvairovės dėsnis šią paguodą paverčia žaidimu. Ne metų reikia, norint sunaikinti nekaltus malonumus, kuriuos kiekvienas netikėtas įvykis audringai atskleidžia gaivalingoje vaizduotėje. Kiekviena prabėganti akimirka arba nusineša juos, arba iškreipia jų prigimtį. Rašymo valandėlę jaučiu dvidešimtis dalykų, kurių užrašęs nebeatpažįstu. Mano mintys man nebepaklūsta: mane išduoda dvasios tingumas ar, greičiau, jos silpnybė, o ne mano plunksnos nevikrumas ar kalbos neveržlumas. Kaip skausminga jausti ir įsivaizduoti daug, kai atmintis tuo pat metu išduoda. Kaip norėčiau būti poetas! Viskas aplinkui būtų įkvėpimo šaltinis. Stoti į kovą su maištaujančia atmintimi – argi tai nebūtų poezijos kūrimo būdas? Juk kokia gi mano padėtis? Aš vaizduojuos. Raustis atmintyje ir bandyti sučiupti pasprukusią mintį – tinginystė, ne kas kita. [...]

Balandžio 29. – Šlovė man nėra tuščias žodis. Šlovinimai užliūliuoja neapgaulinga laime. Gamta šiuo jausmu apdovanojo visas širdis. Kas atsisako šlovės arba negali jos pasiekti, apdairiai pasistengia parodyti šiems kvapniems smilkalams, šiai didžių sielų ambrozijai panieką, kurią jie vadina filosofine. Pastaruoju metu žmones buvo apsėdęs neaiškus troškimas nusiplėšti nuo savęs tai, ko gamta jiems buvo suteikusi daugiau nei gyvūnams, kuriems jie užkrauna sunkiausias naštas. Filosofas – tai ponas, kuris pasirūpina, kad keturis kartus per dieną jo stalas būtų ištaigingai padengtas, o dorybė, šlovė ir jausmų kilnumas jam svarbūs tik tada, kai jie nesujaukia šių keturių būtinų funkcijų ir mažyčių kūniškų bei asmeninių patogumų. Vadinasi, mulas ir yra filosofas, kuriam dera teikti didesnę pirmenybę, nes jis, be viso kito,

21 Philibert Rivière – politikas.

22 Israël Perpignan – *Miroir* redaktorius.

23 William Godwin – anglų rašytojas.

nesiskųsdamas pakelia kirčius ir stoką. Mat šie žmonės į tokį valingą išsižadėjimą įstabiausių dovanų (kurios ne jų nosiai) žvelgia kaip į dalyką, kuris labiausiai turėtų puoselėti jų tuštybę [...].

Penktadienis, gegužės 9. – Lakštingala – kokia skubri visos gamtos džiugesio akimirka. Tie gaivūs lapai, alyvos, saulė grąžina jaunystę. Šiomis trumpomis valandėlėmis dingsta melancholija. Dangų aptraukia debesys, apsiniaukia? – betgi tai tarsi vilioklio mylimojo užgaida: vis vien esi tikras, kad grįš.

Šį vakarą pakeliui į namus girdėjau lakštingalą; ir vis dar girdžiu, nors iš labai toli. Čiulbėjimas išties unikalus, greičiau dėl jo sužadinamų emocijų nei dėl jo paties. Gamtininkas Buffonas[24] skęsta ekstazėje nuo šios pavasario giesmininkės gerklės lankstumo ir gaidų įvairovės. O aš joje regiu monotoniją, nenusakomą žavesį visko, kas daro nepaprastą įspūdį. Nelyginant neaprėpiamos jūros vaizdas. Vis laukiame vienos kitą besivejančios bangos prieš atplėšdami nuo jos žvilgsnį. Kaip nekenčiu visų tų rimuotojų su jų rimais, šlovėmis, pergalėmis, lakštingalomis, pievelėmis! Kiek tokių, kurie imas tapyti tai, ką turėtų jausti lakštingala? Ir vis dėlto jų eilės tik to ir pertekusios. Bet kai apie tai kalba Dante, jis gaivus kaip gamta, ir vien jį teišgirdome. Visa nenatūralu, išpūsta, apskaičiuota. Kiek yra tapiusių meilę? Dante iš tiesų yra pirmasis tarp poetų. Jį skaitant kyla šiurpuliukai, tarsi stovėtume prieš pačią tikrovę. Tuo jis didingesnis už Mykolą Angelą, arba greičiau – kitoks; nes yra tobulas kitaip, o ne tiesos galia. Ir kaip tik apie tai aš visada svajojau, tik neradau tam žodžių. Dailėje būk būtent tuo. Tai išskirtinis kelias.

Bet kai koks dalykas tau kels nuobodulį, padėk jį šalin. Nesivaikyk tuščios tobulybės. Tai, kas miniai yda, neretai gyvastį suteikia.

Mano paveikslas įgauna tokį posūkį, energingą judesį, kurį būtina išbaigti. Reikia sveiko tamsumo, vykusios nešvarybės ir galūnių, kaip aš moku ir kaip nedaugelis jas sugeba pamėgdžioti. Mulatas tam tiks. Reikia užpildyti. Nors atrodys ne taip natūraliai, vis dėlto bus vaisingiau ir gražiau. Tegu visa tai pasitvirtina! O mirštančiojo šypsena! O motiniškas žvilgsni! Nevilties užgniaužti, brangūs tapybos barai! Tyli stiprybė, kuri pradžioj kužda vien akims, bet ilgainiui nugali ir užkariauja visas sielos galias! Štai dvasia, štai tikrasis tau įtinkantis grožis, dailioji tapyba, tokia paniekinta,

24 Georges Louis de Buffon, Leclerc de Buffon – gamtininkas ir filosofas.

taip menkai pažinta, numesta tave išnaudojantiems žvėrims; bet yra širdžių, kurios tave priimtų dar maldingiau. Širdžių, kurių netenkins žodžiai nei ilgos kalbos, nei sąmojingos idėjos. Tau pakaktų parodyti patinišką ir stačiokišką šiurkštumą, ir tu patiktum grynu ir absoliučiu malonumu. Pripažinkime, kad aš pagrįstai su tuo dirbau. Man visai nepatinka išprotauta dailė. Matau, jog reikia, kad mano nenuovoki dvasia įsiaudrintų, susijauktų, atliktų šimtus bandymų prieš pataikydama į tikslą, kurio siekiu kiekviena detale. Toks senas raugas, toks visiškai juodas pagrindas, kurį reikia patenkinti. Jei nesiblaškau taip, kaip gyvatė kerėtojos rankose, esu šaltas. Reikia šitai pripažinti ir tam paklusti, ir tai didelė laimė. Visa, ką esu padaręs gero, buvo padaryta kaip tik šitaip. – Be Don Kichoto ir tavęs nevertų dalykų. Susikaupk giliai, susitelk į dailę ir galvok vien apie Dante. Ten yra tai, ką aš visada jaučiau turįs!

[...]

Šeštadienis, gegužės 15, diena. – Žmones – ar greičiau tai, ką jie daro, – paverčia talentingais jokiu būdu ne naujos idėjos, bet juos apsėdusi mintis, jog tai, kas buvo pasakyta, nebuvo pasakyta iki galo. [...]

Vakar, penktadienis, 14. – [...]

– Skaitydamas šį rytmetį trumpą aprašymą lordo Byrono knygos pradžioje, pajutau bundant nenumaldomą troškimą kurti. Ar galėčiau pasakyti, jog tai man būtų laimė: bent jau man taip atrodo. Laimingas, be galo laimingas poetas, valdantis kalbą, kuri paklūsta jo lakiausiai vaizduotei! Be to, prancūzų kalba yra tobula. Tačiau tam reikėtų su maištinguoju Protėju susikauti daugybėje mūšių prieš jį pažabojant.

Mano sielą kamuoja vienuma. Juo labiau manoji išsklinda su draugais, įpročiais ar kasdieniais malonumais, juo labiau atrodo, kad ji nuo manęs pasprunka ir pasitraukia į savo tvirtovę. Vienumoje gyvenantis poetas mėgaujasi šiais mūsų vidiniais turtais, bet jie pasislepia nuo mūsų, kai save išdalijame kitiems. Kai visiškai atsiduodi savo sielai, ji pati iki galo atsiveria jums, ir kaip tik tada ši aikštuolė jums pradeda teikti pačius didžiausius malonumus – tuos, apie kuriuos rašoma toje pastaboje, bet kurių galbūt nepastebėjo lordas Byronas ir Rousseau, – atskleisti tūkstančiu formų, skelbti apie juos kitiems, tirti patį save, nuolat save tapyti pasitelkus savo kūrinius. Nekalbu apie vidutinybes: tačiau koks yra tas šėlas ne tik rašyti, bet ir spausdinti savo kūrinius? Be laimės, kurią teikia pagyrimai, žengi žingsnį ir link visų tave su-

prantančių sielų, ir kartais nutinka, kad visos sielos įžvelgia save jūsų paveiksle. Ką reiškia net pats bičiulių pritarimas? Ar tai, kad jie, savaime aišku, supranta jus, arba, greičiau, kas jums darbo? Tačiau svaigulys kyla jau vien nuo minties apsigyventi kitų mintyse. Ar reikia dėl to sielvartauti? – pats save klausčiau. Gali priskaičiuoti dar vieną sielą prie tų, kurios žvelgė į gamtą savitai. Tai, ką tapo visos šios sielos, joms yra nauja, o tu nutapytum dar naujų! Jie tapė savo sielą tapydami daiktus, o tavo siela taip pat prašosi savo eilės. Ir kodėl turėtum priešintis tokiai tvarkai? Argi jos prašymas yra niekingesnis už miegą, kurio tavęs prašo tavo nuvargęs kūnas ir visa tavo fizinė prigimtis? Jeigu jie tau tarnavo nepakankamai, tai ir dėl kitų jie nepadarė gana. Tie, kurie tiki, kad viskas buvo pasakyta ir atrasta, tave pasveikins kaip naujoką ir dar uždarys duris už tavęs. Ir pridurs, kad visa jau pasakyta. Taip ir žmogus, kuris dėl savo amžiaus naštos mano, jog prigimtis ritasi žemyn, taip ir prasčiokiškos dvasios žmonės, kurie neturi ką pasakyti apie tai, kas jau buvo pasakyta, mano, kad gamta davė žodį vos keliems, ir tik iš pradžių, pasakyti ką nors nauja ir įsimintina. Tai, ką buvo galima pasakyti šių nemirtingų sielų laikais, kaustė ir jų amžininkų žvilgsnius, ir todėl nedaug buvo mėginusiųjų užčiuopti nauja, įsiamžinti paskubomis, kad iš ateinančių kartų atimtų būsimą derlių. Naujumo turi kurianti dvasia, o ne jau užbaigta prigimtis. Rašančiojo santūrumas visada kliudo įsiterpti tarp tų didžiadvasių, apie kuriuos kalbama. [...]

Tu, kurs žinai, kad visada atsiranda kas nors nauja, parodyk jiems, ką jie ne taip suprato. Padaryk, kad jie patikėtų, jog niekad nėra girdėję kalbant apie lakštingalą ir apie neaprėpiamos jūros vaizdą, ir apie visa, ką jų menkos juslės nesupranta jaučiančios, iki kol kiti pradžioje imasi tai pajausti už juos. Tegu tavęs neglumina kalba. Jei ugdai savo sielą, vieną dieną ji atsiskleis. Ji susikurs kalbą, kuri iš vieno pareikalaus aleksandrinų[25], iš kito – prozos. Ką? Sakote, esate originalus, ir vis dėlto jūsų užsidegimas suliepsnoja tik skaitant Byroną ar Dante *etc*. Šį įkarštį jūs laikote kūrybine galia, bet ar tai nėra vien imitacijos poreikis?.. Štai ir ne. Mat jie nepasakė ir šimtosios dalies to, ką dar galima pasakyti. Mat viename jų paliestų dalykų yra daugiau medžiagos naujiems talentams [...].

25 Aleksandrinas – silabinės eilėdaros metras: 12 arba 13 skiemenų eilutė su pastovia cezūra po 6 skiemens.

KOMENTARAS

Tapytojas Eugène'as Delacroix (1798–1863) vadinamas ryškiausiu XIX a. Romantizmo atstovu. Ir jo kūryba, ir biografija atspindi naują kultūrinį ir socialinį modelį, įsitvirtinusį Europoje po Napoleono imperijos žlugimo. Delacroix gimė pietų Prancūzijoje; yra nuomonių, kad jis – nesantuokinis diplomato Charles Maurice de Talleyrand-Périgord (1754–1838) sūnus, kurį menamas tėvas globojo iki pat savo mirties. Atvykęs į Paryžių 1815 m., Delacroix pradėjo mokytis neoklasicistinių idėjų šalininko Pierre-Narcisse'o Guérino (1774–1833) studijoje, bet kur kas didesnę įtaką jam darė XVII a. Flandrijos dailininko, Baroko epochos tapytojo Peterio Pauliaus Rubenso (1577–1640) ir keleriais metais vyresnio tapytojo Théodore'o Géricault (1791–1824) darbai.

Europos dailės istorijoje Delacroix vardas nuskambėjo 1822 m., kai Paryžiaus Salone buvo eksponuota jo drobė *Dante's luotas*, sulaukusi audringų diskusijų dėl dramatiškomis rubensiškomis formomis bei spalvomis novatoriškai perteikto siužeto. Tais pačiais metais Delacroix pradėjo rašyti *Dienoraščius* (*Journals*) – iki 1824 m. ir nuo 1847 m. iki mirties fiksavo gyvenimo bei kūrybos faktus, savo, kaip menininko ir žmogaus, būsenas.

Jau pirmieji, 1822–1824 m. daryti įrašai atskleidžia bendrų moralinių ir vertybinių prioritetų netekusios Romantizmo epochos menininko pasaulėjautą. Dailininko apmąstymuose nemažai svarstymų apie tvarkos, disciplinos būtinybę, o greta – savigrauža dėl silpnumo, baimių, susidvejinusios asmenybės. Pirmųjų metų įrašuose dažnai matomas romantikams būdingas vienatvės ilgesys, individo ir minios priešprieša (1824 m. sausio 4 d., vasario 2 d., kovo 31 d., gegužės 9 d. įrašai).

Dienoraštyje ne kartą minimi Delacroix įspūdį darę praėjusių epochų menininkai – Michelangelo, Rubensas, Diego Velázquezas, taip pat amžininkas Géricault. Žinios apie jo mirtį proga parašyti keli pasažai apie netektį, pirmasis jų – patikslinantis istoriškai susiklosčiusią nuomonę apie artimą šių dailininkų draugystę – Delacroix jo nevadina „bičiuliu tikrąja šio žodžio prasme“ (1824 m. sausio 27 d. įrašas).

Dailininkas mini temas, kuriose ieško įkvėpimo kūrybai. Pirmiausia tai prieštaringos asmenybės – pramanytos (Don Žuanas) ir tikros (Torquato Tasso, Ivanas Mazepa), kurių tragiškos istorijos atitinka melodramatišką Romantizmo skonį.

Dar viena Romantizmo tema – kelionės, svetimi, nepažinti egzotiški kraštai: troškimas vykti į Egiptą (1924 m. balandžio 20 d. įrašas; 1832 m. Delacroix keliavo po Ispaniją ir Šiaurės Afriką, o išvykos įspūdžiai gerokai praplėtė jo meninę kalbą tiek temų, tiek formos požiūriu).

Naujų temų paiešką atspindi dienoraštyje minima drobė *Skerdynės Chijo saloje* (1824 m. balandžio 25 d. įrašas) – joje vaizduojamos Europą sukrėtusios tūkstančių graikų žudynės. Tapybine šios istorijos parafraze Delacroix siekė prilygti poetiniam, alegoriniam žodžiui: Charles'is Baudelaire'as pavadino šį kūrinį bauginančiu himnu lemčiai ir kančioms. Dienoraštyje aprašomi dailininko ieškojimai siekiant kuo įtaigesnio plastinio rezultato – sąmoningas nešvaros, tamsumo elementas – „nors atrodys ne taip natūraliai, vis dėlto bus vaisingiau ir gražiau“ (1824 m. gegužės 9 d. įrašas). Graikų ir turkų kovos epizodai atsispindi ir kituose Delacroix kūriniuose – pavyzdžiui, *Graikija ant Mesolongi griuvėsių* (1827): čia kalbama apie graikų sprendimą verčiau sugriauti miestą ir nusižudyti, nei pasiduoti turkams. Delacroix aistringai palaikė graikų kovas dėl nepriklausomybės ir žavėjosi George'u Byronu (1788–1824), kuris mirė per šį įvykį. Byrono kūryba įkvėpė Delacroix sukurti paveikslą *Sardanapalo mirtis* (1827); paveiksle vaizduojamas į apgultį patekęs asirų karalius, stebintis, kaip žudomos jo sugulovės, žirgai, ir laukiantis, kol galiausiai galės pats nusižudyti. 1824 m. gegužės 14 d. įrašas kalba apie Byrono kūrybos paskatintą nenumaldomą troškimą kurti, sielos būsenų reikšmę kūrybinei galiai, dėl kurios menininkas sugeba „apsigyventi kitų mintyse“. Dailininko pašaukimas, pasak Delacroix, – tapant daiktus tapyti savo sielą, ugdyti ją, kol „vieną dieną ji atsiskleis“. Tie, kurie kūrė anksčiau, „nepasakė ir šimtosios dalies to, ką dar galima pasakyti“, o menininko vaizduotė geba apie kūriniją atskleisti kur kas daugiau dalykų, nei yra sukurta daiktų.

HELMUTAS ŠABASEVIČIUS

Algimantas Švėgžda. Dienoraštis

> **Tekstas iš:** Algimantas Švėgžda. *Dienoraštis nr. 24* (1987, 1990–1996 m.), Vilniaus dailės akademijos archyvas (rankraštį transkribavo ir komentarus parengė Asta Jackutė)

1991 METAI

[l. 15[26]] [...] Balandžio 2 [dieną] pasėjau

Svogūnai, morkos, salotos, petražolės, *kopsalat*[27], šaknys, *Eis-Krachsalat*[28], krapai, ridikėliai balti.

[l. 15 apv.] [sodinukų išdėstymo planas] Svogūnai, morkos [dvi lysvės], krapai, *Eris*[29]. Salotos, Apval.[ūs] raudoni ilgi ridikėliai, svogūnai žieminiai, [tarpe išilginė lysvė] gėlytės, [už „gėlyčių"] salotos, petražolės, ridikėliai balti

dygsta salotos

mėšlas, petražolės, mėšlas moliūgams

visokios gėlės

[l. 16] Sumokėjau už butą už balandį, gegužę, birželį

Nesusipratimas su Güstrovo muziejumi[30]. Mano paroda bus iki balandžio galo. Išfotografavau Tantės [vok. tetos] Mortos lūšnyną. 3 balandžio. Gavau iš energijos centro dėl kainos pakėlimo, jei teisingai supratau 15 [markių] mėnesiui? O gal tai senoji kaina buvo?

30.4.1991[31]

Meno substancija [išbraukta „blankus"] – atsiminimas ir ilgesys ano pasaulio. Meno turinys yra mūsų vizija, mūsų dvasios intelekto, pojūčių, jausmų ir instinktų blyksnis. Meno forma – tai tas vizijos atspaudas, pėdsakas. Jei menininkas ilgai betarpiškai prie kūrinio triūsia, jis palieka, apgaubia dar priedo ir savo mentaline energija, savo dvasia. Tada kūrinys tarsi koks atvirkštinis magnetas stumia iš savęs sroves, veikia žiūrovą dar stipriau. Jei menininkas ar meno kūrinys jau nebeturi, ar negali turėt (reprodukcija, televizija) tos srovės, jis lieka tik kaip formos pėdsakas. Tačiau to pėdsako turinį galima savyje atsigaminti [l. 16 apv.] priklausomai nuo to, kas yra mūsų – žiūrovų turinys, ar mes turime viziją, ar mes turime ano pasaulio atmintį. Meno formų medžiaga yra iš šio pasaulio. Regimoji, juntamoji, girdimoji, nuvokiamoji. Todėl menas yra betarpiškai susijęs su geografine vietove, su gamtinėm aplinkybėmis.

Abstraktusis menas yra tik viena iš krikščioniškosios kultūros pasekmių. Arogancija, kad žmogus yra Dievo išrinktoji gyvybės forma, netgi ir veidu panašus į Dievą ir yra atsakinga už nenusakomą žmogaus egoizmą visuose XX a. civilizacijos kampuose. Ekologinė katastrofa yra ne tik žmogaus beprotystės ir gajaus vislumo išdava, bet ir krikščioniškosios religijos, nesirūpinančios kitų gyvybės formų santykiu su Dievu ir žmogumi pasekmė. Krikščioniui kiti gyviai [yra] tik žmogaus tarnai, vergai, žemos kilmės, neturintys Dievo, taigi niekingi bedieviai gyviai. [l. 17] Netgi kai kuriuos iš jų sukūrė ne Dievas, o Velnias, todėl [jie] verti teisingo pakeitimo. Rupūžė, gyvatė ir t. t. Mene tiesiogiai atsispindi ir žmogaus mestelėjimas. Abstrakcijos dailė menkai galėtų išsiversti gamtoje gyvendama; tuoj pat pamatytų savo blankumą ir šabloniškumą, bet miestai yra jos gūžta ir miestai visi panašūs. Ten yra intelektualinė jėga stipresnė, tai ir abstraktus menas daugiau intelekto paliestas. Su technikos stebuklo tikėjimu atėjusi kultūra patyrė fiasko. Reikia lygsvaros. Žmogus vėl turi iš naujo ieškoti draugystės su gamta ir iš naujo permąstyti, kas yra krikščionybė, kur ji gimė, kokiomis aplinkybėmis, kam ji iš tikrųjų tarnauja. Taigi, XX a. ideologinė, techninė ekologinė ir meno krizė, o kartu su ja ir kitų dabartinių religijų dviprasmiška padėtis.

[l. 17 apv.] Ar gali tapti viena religija [bendra] visam pasauliui? Kokia? Ir kam? Juk kol bus šiaurės ir pietų ašigaliai ir kol žmonės gyvens skirtinguose planetos plotuose, turi būti ir skirtingi Dievo vaizdai, ir skirtingas menas. Tik jei išsinaikins žmonės ir liks gyventi tik viename regione, tada galės būti [trys ankstesni žodžiai pabraukti] viskas viena.

26 Dienoraštis be paginacijos; lapų numeriai Astos Jackutės.
27 Iš vok. k. – gūžinės salotos.
28 Vadinamosios Aisbergo salotos.
29 Kažkokia prieskoninė daržovė arba žolė; pavadinimo nustatyti nepavyko.
30 Turima omenyje be išankstinio derinimo su Švėgžda užsitęsusi jo paroda.
31 Švėgžda rašė datas vokiškai: diena, mėnuo, metai.

Pavasaris man turbūt vaikų, o ne menų darymo laikas... Nežinau. Ką beimu – neišeina. Negaliu krapštytis kaip žiemą ir nerandu priemonės, kaip tą augimą, vitalumą, netgi gaivalą gamtoje ir savyje ant paveikslo ištrėkšt. Kažkaip turi sutapti viskas. Ir technika, ir priemonės, ir motyvas. Šitas beprasmiškas geltonai žalias, visur virpantis. Viskas trapu, lengva, nerūpestinga ir, svarbiausia, nepastovu. Bandžiau gėlytes namo parsinešti. Negeras jausmas, kai skini, rauni, [l. 18] naikini gyvybę ne savo gyvybei palaikyti, o kažkokiam paišymui. Rudenį kas kita. Pavasarį gyvybė nori gyventi. Lauke šalta dar knabytis. Tapyti peizažus su pastele negaliu, tarsi per puru, per minkšta, per vatiniai gaunasi. Taigi akvarelė! Bet kaip. Visas mano mokėjimas nepadaro to ko noriu. Ir neateina aiški mintis, kaip man tinka dabar [pabraukta „man" ir „dabar"] akvarelę naudoti. Reikia dirbti, eksperimentai iš to gaunasi. Kurį laiką nesėkmės. Jau kuris pavasaris taip ir prasibalatuoja be rezultato. Vakar vėl keturis lapus sugadinau. Blogai kad nerandu pro landą man „paslaptį išduodančio" [pabraukta] motyvo. Po to galima viską čiupt. Jau aišku, kas, prie ko ir kaip. O teptuku reikia mokytis iš naujo dirbti. Juk ir tapybai aliejumi tai labai padeda. Akvarelė yra geroji fėja aliejinei tapybai.

[l. 18 apv.] 3.5.91 Bellin

Sapnavau kinišką, o gal japonišką teatrą. Fojė stovėjo vaza, kurioje virė vanduo ir garai darė muziką. Maždaug taip [įterptas akvarele paspalvintas vazos piešinys]

Dangtis buvo pilnas kažkokių vamzdelių ar kažko panašaus, vienas galva pūtė trumpą porcelianinį (viskas iš porceliano) trimitą ir tas plerpė (tikriausiai aš knarkiau), o kitur skambėjo skambaliukai. Atrodo, kad bus geras rutuliukas stūmęs. O kai jis išeidavo, tai rutuliukai krisdavo atgal į guolį ir suskambėdavo. Įvairiais tonais, nes įvairūs storiai [įterptas trimito piešinys] [l. 19] Gal taip? To, žinoma, nemačiau, bet atrodo galėtų taip būti, o gal kaip varpeliai [įterptas akvarele paspalvintas piešinys: žmogus pučia trimitą]

O teatras tai toks. Sužinau turinį: banginiai sužino, kad žmonės turi mirti, todėl jie nutaria numirti, išnykti, kad žmonės liktų gyvi. Bet žmonės to nesupratę pradėjo dar banginius žudyti, todėl banginiai supyko ir pradėjo visur žudyti žmones. Aš atidarau lyg kokį šaldytuvą ir ten stovi porcelianiniai indai, o gal ir ne. Atsargiai liečiu, nes kai kurie iš jų turi dantis. Tai toks teatras. [Įterptas banginio su dantimis piešinys]

[l. 19 apv.] 3.4.91 Pav. [?] pietų miegą.

Güstrow 10 min. 29.4, 4.5, 6.5 užrašiau

Yra keturios grupės žmonių. Pirmoji [pabraukta] – tai gamtos padarėliai, gyvenantys, besidauginantys, kovojantys ir laimingi, ir nelaimingi, jausmais, pojūčiais ir instinktais besivadovaujantys. Ir tas, kuris turi dar stiprų instinktą, tas yra „žinantis" toje grupėje. Toji grupė yra nežinantys, kad nežino [sakinys pabrauktas].

Antroji [pabraukta] yra žinantys, kad nežino. Trečioji [pabraukta] yra žinantys, bet nemokantys pasakyti. Ketvirtoji – žinantys ir mokantys – randantys žodžius, simbolius ir t. t. ir galintys pasakyti [sakinys pabrauktas].

Antroji grupė yra pirmoji intelektuali pakopa. Čia yra jau pirmasis mąstymo laipsnis pasiektas, leidžiantis eiti toliau. Geras mokytojas gali daug iš tos masės padaryti [pabraukta], nulipdyti.

Iš pirmosios yra sunkiau. Galbūt galima tik pradžioj sutrikdyti tą „natūralų gyvenimą": karu, maru ir badu, nelaimėm, ligomis.

[l. 20] Tokiu būdu šokas, skausmas suvirpina pirmąsias mąstymo stygas. Antrai grupei nereikia to. Reikia mokyklos ir mokytojo. Trečiai grupei reikia apreiškimo. Reikia situacijos, reikia padėti surasti medžiagą, kurioje jis pamatys formą. Gal tai bus žodis, gal paveikslas, gal žemės darbas, gal molis ar net valdžia ant kito. Taigi, čia gali būti daug „laimingųjų atsitiktinumų", kurie ir „atvers burną". Ketvirtajai nereikia nieko, tikriau reikia netrukdyti būti savimi. Reikia laikytis pagarbaus atstumo ir išlaikyti jiems pagarbą. Net jei ir atrodo keistai ar nežmoniškai, net jei atrodo, kad jie kalba nesąmones. Jiems reikia, juos reikia apsupti meile, pasitikėjimu. Tai ir viskas ko jiems reikia.

[l. 20 apv.] 13.05.1991

P. S. Tik atskirti tai, suprasti tai, atpažinti gali retas. Todėl ir nėra tos penktos grupės. Bet kuris iš keturių grupių, tikriau, kažkas gali pirštu parodyti ir sušukti: „žiūrėk, pranašas kalba", bet dažniausiai klystama. Todėl ir žmonija kenčia nuo savo prastų darbų, nuo kvailų karalių ir politikų. O pranašas apie save retai kalba, jis turi ką svarbesnio pasakyti. Gal dėl to ir sako, kad pranašu savo krašte nebūsi, nes visi atpažįsta tai, ką jie patys žino. Ore tai yra. Ir tik svetimieji, pamatę naująjį, nežinomą,

gali, jei pasiseka, įžvelgti neturėdami išankstinio nusistatymo, gal net per netyčią, tikrąjį svetimojo veidą.

Ir, o ironija! Tai lengviau gali tarsi instinkto vaikas, kvailiu laikomas, toksai gali tapti „sekundės aiškiaregiu".

[l. 21] Štai kodėl visi karai, marai ir bėdos mums, vis dar pirmos grupės visos planetos gyventojams ir siunčiami iš Dangaus. Su Viltimi, kad koks „šimtelis išperskų" atitrūks ir pereis į žinančiųjų, kad nežino, grupę. Ir kuo daugiau tokių, tuo mažiau karų, marų ir bėdų bus ant svieto.

Kol kas, atrodo, sekasi Dievuliui prastai. Vis dar durnėjame. Po tūkstantėlio vieno, kito, bus tikrai kitaip.

Gal žmonija yra augalas? Kuris vis želdamas, bujodamas, pūdamas vėl tręšia sau žemę ir iš jos suželia jau tauresnis daigas. Tarsi po vešlių varnalėšų ateina obelė, po obels – lelija...

Gal dėl to dabar dauginamės kaip bepročiai, kad po atominių šalnų būtų mėšlo sekančiam Homo?..

[l. 22] 18 d. parodos atidarymas Frau Hart galerijoje[32]. *Oll* pastelės[33] – peizažai, truputis grafikos. Kalbėjau su kultūros šefais dėl Tantės Martos namelio, kuriame galima būtų kaimo etnografinį namą-klubą įrengti. Eina derybos dėl kainos. Nori 30 000 [markių], bet jis nėra tiek vertas.

Dešinėj plaštakoje iš nakties patempiau sausgyslę. Skauda aštriai. Bijau, kad tęsis ilgai. Blogai.

[l. 22 apv.] Šitose virvelėse su pagaliukais yra, turi likti natūralus gyvenimo dramatizmas, peraugantis į ramią išmintį. Yra gyvenimas, yra mirtis, yra skausmas ir palaima. Virvelė apvyta, apsukta logiškai, jos nei pagaliuko neišprievartaujant. Ir šviesa, rusvai rausvai pilka sukepusios aslos, molio, sutryptos žemės tonas ir šviesa; pro plyšį jau išskydusi, bet su aiškiu susivokimu, kad yra šviesos šaltinis. Tokie tai komponentai ir yra mano užuojauta Tibeto žmonėms. Noriu būti senas

32 Frau Hart galerija – savininkės ponios Hart vardu vadinama Giustrovo galerija, su kuria Švėgžda palaikė ryšius, rengė parodas.

33 Aliejinės (vok.) pastelės.

nomadas, kuris jau kankintas ir vėl paleistas, su viltimi ir neviltimi, su mažu tarpupirščio perštėjimu ir dideliu širdies skausmu, su viltimi apie gerą rytdienos orą ir neviltimi apie ateitį. Viskas sukasi savo ratu. Tik va laikmetis juodas. Bet tame juodume yra gyvenimas, paprastas kaip ir jo palydovė mirtis. Dramatizmas su optimizmu, rimtis ir įtampa, šventas laukimas, kantrybė, ištvermė ir išdidus tiesos žinojimas.

[l. 23] 1991 06 rugsėjo. Rusijos taryba ir kitos respublikos pripažino Lietuvą.

9 rugsėjo atsiėmiau paveikslus iš Giustrovo galerijos.

Pas Frau Kordis[34] liko peizažas vasara, kalnas dešinėj oranžinis medžiai ir šešėliai apačioje.

1991 Balta al. pastelė

Rugsėjo 8 parašiau pareiškimus dėl buto padidinimo.

Keistai svaigsta galva, jau 4 diena. Padariau „virvelės-mazgo" kopiją, dvi grafikos plokšteles-gervuoges, vieną piešinį anglimi. Išviriau gervuogių uogienės.

[l. 23 apv.] Imu kas trečią dieną Busulfaną[35] nuo 13 lapkričio, 15 lapkričio krūtinę spaudžia. Tankiai kvėpuoju. Bandau daryti miške ilgus įkvėpimus ir iškvėpimus su savitaigos pratimu ir Pranos[36] paėmimu. Nežinau ar valgyti morkas? Burokėlius? Bičių duoną? Bet valgau daug. Jautiena, moliūgas, česnakas, petražolės.

16 d. buvo Heiko. Apžiūrėjome namą. Jis sutiko su mano projektu, bet atkalbinėjo ten gyventi, bus šalta ir drėgna. Arba reikia izoliuoti gerai. O aplamai viską iš naujo tame charakteryje. Sek.[ančią] sav.[aitę] jis kalbėsis su Brentigenu[37] ir savo biuru. Po to su Grosse[38] tarsimės.

34 Frau Kordis – nenustatytas asmuo; spėtina, kad Giustrovo galerijos savininkė.

35 Busulfanas – nuo 1959 m. iki XX a. pab. pagrindinis leukemijos cheminės terapijos preparatas; taip pat, kaip Švėgždos atveju, naudotas organų transplantacijos operaciją patyrusių ligonių.

36 Prana (iš sanskrito k. *prāna* – gyvybė) – induistų pratybose kvėpavimą reguliuojanti praktika.

37 Franzas (?) Brentingenas – valdininkas.

38 Hans Grosse – vienas iš Bellino bendruomenės šviesuolių aktyvistų, su kuriuo Švėgžda palaikė bičiuliškus ryšius.

[l. 24] 19 dieną ėmiau Busulfaną. Skambinau Kristin[39]. Parašiau laišką Martynui[40]. Bėgiojau miške. Langus su kitu suklijavau.

22 dieną. Negalėjau. Nuėjau pas Burmistrą kalbėti. Mat jis prieš savaitę pasakė kad kirs apie 400 metų senumo ąžuolą, nes jis senas ir pavojingas. Regis, pavyko kalbėti. Jis jau turi nutarimą, bet pažadėjo dar kartą komisiją sukviesti ir mane. Sekančią savaitę. Bet ar sukvies? O ąžuolą reikia tik apgenėti sausas šakas ir paremti dviem mediniais stulpais. Nereikėtų man jaudintis. Pamiršau. Leukocitams vėl proga pašokinėti. Bet ką padarysi, atsimenu po to.... gaila, kad neturiu čia jokių pažįstamų, vokiečių žurnalistų, televizijos darbuotojų. Visi kažkaip trinasi savo biuruose, o čia gi reikia eiti per laukus, per kiemus, agituoti žmones išsaugoti save ir tradicijas. Ir medžius, ir pastatus, ir dainas. Bet ar beturi tam jėgų, Vokietija?

KOMENTARAS

Algimanto Švėgždos (1941–1996) kūriniai XX a. antros pusės Lietuvos dailės kontekste išsiskiria meditatyviu charakteriu, precizišku piešiniu, simboliškumu. Po 1982 m. Rytų Berlyne atliktos inkstų transplantacijos dailininko asmeninis ir kūrybinis gyvenimas skilo į dvi dalis: (1) lietuviškąjį periodą ir (2) vokiškąjį laikotarpį, kuris truko nuo 1982-ųjų iki Švėgždos mirties. Lietuviškojo tarpsnio kūrybą (daugiausiai tapybą) paveikė hiperrealizmas, popratas. Vokiškajam laikotarpiui būdingas dėmesys grafikai (piešiniai, litografijos, šiek tiek ofortų) ir siekis kiek įmanoma tiksliau atkurti tikrovės bruožus, perteikiant vaizduojamojo objekto harmoningos būties įspūdį.

Svetimame krašte išgyvendamas vienatvę ir atskirtį, bandydamas apsiprasti naujoje aplinkoje dailininkas mėgino disciplinuoti kasdienybę, susikurti mažus ritualus. Tam padėjo ir rašomas dienoraštis. Pradėjęs 1983 m., rašė jį su nedidelėmis pertraukomis[41] iki gyvenimo pabaigos. Rašymui naudojo nedidelius bloknotus, rašė pieštuku. Rašysena dažniausiai smulki, nervinga, raidės sunkiai įskaitomos. Lietuvoje yra dvylika sąsiuvinių, kuriuose esantys užrašai neskelbti. Kita dienoraščių dalis galėtų būti Vokietijoje, tikėtina, kad pas artimą dailininko bičiulę Kristin Hansen, gyvenančią Berlyne.

Dienoraščiai perteikia kintantį dailininko santykį su aplinka, jo pasaulėžiūros permainas: ilgainiui vis mažėja raštu liejamo liūdesio, nepasitenkinimo bloga sveikata, kūrybos sąlygomis, aplinkiniais žmonėmis, politine situacija Rytų Vokietijoje ir Lietuvoje ir daugėja filosofavimo apie kūrybą apskritai ir savus dailės kūrinius, reiškiamas tylos, ramybės, susitaikymo su pasauliu ir savimi poreikis. Į tekstą įterpiama ir savos kūrybos eilėraščių. Dienoraščių puslapiuose greta fizinės būklės fiksavimo, įrašų apie gautas pajamas ir išlaidas, reikalingų adresų, telefonų ir skaitomų ar skaitytinų knygų sąrašų, nugula pasakojimai apie sapnus, eskizai, įvairios patirtų įspūdžių sukeltos impresijos.

1983–1986 m. rašytuose dienoraščiuose laikomasi tos pačios įrašų struktūros: pradedama nuo datos, paskiau pažymima, kelintą valandą ir kaip nusiteikęs bei jausdamasis autorius kėlėsi, kur lankėsi, su kuo susitiko, apie ką kalbėjosi. Kasdien pažymima, kiek laiko skirta kūrybai ir kaip sekėsi dirbti. Intarpai su apmąstymais ir išgyvenimais neilgi. Kartais nurodoma, kelintą pavyko atsigulti, kokia knyga skaityta prieš miegą, koks buvo dangus, ar nieko neskaudėjo. Įrašai paprastai apima vieną puslapį. Jie ilgesni tik išskirtiniais atvejais, kai įvykdavo kas nors ypač svarbaus.

1986–1987 m. dienoraščiai fiksuoja kūrybinio gyvenimo suintensyvėjimą ir besiplečiančius ryšius su vokiečių dailininkais. Dienoraščių autorius kupinas ambicingų meninių sumanymų, išgyvena meilės dramas. Dienoraščių puslapiuose nugula atsiliepimai apie lankytas parodas, probėgšmais analizuojama ir Lietuvos dailės situacija. 1986 m. padedamas bičiulių Švėgžda įsigijo vasarnamį Meklenburgo-Pomeranijos žemėje netoli Giustrovo esančiame Bellino kaimelyje. Pamėgtus kasdieninės rutinos aprašymus dienoraščiuose pakeičia sodrių emocinių išgyvenimų fiksacija. Dailininkas užrašo jį labiausiai paveikusius įvykius: pasakoja apie parodas, Bellino vaikų dailės studiją, kurią kuriant aktyviai dalyvavo. Džiugesį temdo tik nerimas dėl Lietuvoje likusios šeimos. Šio laikotarpio dienoraštis kartais įgyja laiško ar testamento bruožų: kreipiamasi į nenurodytą adresatą, reiškiant savo valią ir dėstant savo tiesas. Kai kurie įrašai atsiranda praėjus kelioms dienoms

39 Kristin Hansen – Švėgždos bičiulė, rėmusi ir slaugiusi dailininką iki paskutinės gyvenimo dienos.

40 Martynas Švėgžda (g. 1967) – dailininko sūnus, smuikininkas.

41 Dienoraščių „tyla“ įsivyraudavo per dailininko keliones, taip pat suirus įprastam gyvenimo ritmui: per kraustymąsi, atvykus svečiams, pablogėjus savijautai.

po aprašomų įvykių, dalijamasi tuo, kas ypač įstrigo atmintyje. Greta kruopščiai pažymimi galerijų, organizacijų, žmonių, kuriems dovanojami kūriniai, vardai ir adresai.

Paskutinio dienoraščio, rašyto 1987–1996 m. su pertrūkiais nuo mėnesio iki metų (jo ištrauka pateikiama antologijoje), struktūra kinta, įrašai netenka ankstesnio sistemiškumo. Lapai nebenumeruojami, rašoma ne tik pieštuku, bet ir flomasteriais, tušinuku. Pradžioje dienoraštis panašesnis į užrašų knygelę, kurioje žymima, kada mokėti mokesčius, kokius daiktus pasiimti iš Berlyno važiuojant į Belliną, įrašomos žinutės į Berlyną atvykusiam sūnui Martynui, perrašomi anksčiau sukurti ir užrašomi nauji eilėraščiai. Tačiau nuo 1990 m. tekste mažėja buities ir daugėja filosofinių temų. Fiksuojami Švėgždą kankinę klausimai apie religiją, politiką, pasaulio ateitį. Į šį kontekstą įpinami tiesiogiai dienoraščio autorių palietę įvykiai (pasakojimas apie Bellino kaimo valdžios sprendimą kirsti šimtametį ąžuolą), ryškesni sveikatos pokyčiai. Paskutinis dienoraščio įrašas atliktas likus pusmečiui iki dailininko mirties – 1996 m. sausio 25 dieną. Padrika, blankia rašysena vos keliomis eilutėmis užrašyta, kam išsiųsti laiškai.

Pristatoma ištrauka rašyta 1991 m. balandį Belline. Kaime menininkas džiaugėsi žemės darbais, žavėjosi gamtos grožiu, pagal išgales kūrė. Dienoraštis atskleidžia, kaip entuziastingai Švėgžda rūpinosi daržu. Į tekstą įterpti lysvių su gėlių, daržovių ir prieskonių pavadinimais planai. Menininkas neatsidžiaugė galėdamas pats užsiauginti burokėlių, morkų, bulvių, žirnių ir kt. Daržas, pasivaikščiojimai po apylinkes leido Švėgždai pasijusti maža gamtos dalele, o fizinis nuovargis padėjo išsikrauti, atsikratyti susikaupusio nerimo, abejonių. Dienoraštis perteikia, kad Švėgžda buvo panteistas, nuoširdžiai tikėjo, kad medis, akmuo, upelis turi sielą. Šalia daržo lysvių plano, pastabų apie parodą Giustrove, būsto nuomos reikalų įsiterpia ir pamąstymai apie meno prigimtį. Kai kurios pastabos gana kritiškos. Švėgžda nemėgo abstrakčiosios dailės ir siejo ją su krikščionybės poveikiu: „Abstraktusis menas yra tik viena iš krikščioniškosios kultūros pasekmių. Arogancija, kad žmogus yra Dievo išrinktoji gyvybės forma, netgi ir veidu panašus į Dievą, ir yra atsakinga už nenusakomą žmogaus egoizmą visuose XX a. civilizacijos kampuose. Ekologinė katastrofa yra ne tik žmogaus beprotystės ir gajaus vislumo išdava, bet ir krikščioniškosios religijos, nesirūpinančios kitų gyvybės formų santykiu su Dievu ir žmogumi, pasekmė.

Krikščioniui kiti gyviai [yra] tik žmogaus tarnai, vergai, žemos kilmės, neturintys Dievo, taigi niekingi bedieviai gyviai.“[42]

Dailininko dienoraštyje atskleista savotiška gyvenimo ir kūrybos filosofija, „suplakta“ iš dzenbudizmo, Antikos filosofijos, Vydūno raštų, vedų ir net nemėgstamos krikščionybės. Centrine apmąstymų ašimi tampa kūrybos temos ir pasaulio ateities perspektyvos. Dailininkas jaučia poreikį (išsi)aiškinti savo kūrybos esmę, tarytum nerimaudamas, kad žiūrovai nesuprastų jo kūrinių paviršutiniškai: „Šiandien 27 vasario, beskaitant apie DZEN radau savyje du žodžius kaip pasakyti apie mano paveikslus. Tai jokiu būdu ne natiurmortai, nei *Stil-leben*, nei panašiai. Tai pačio manęs ir per daiktų vienybę būties apsireiškimas.“

Gamtos „prakalbėjimas“, jos galios pojūtis Švėgždai tapo natūralia kūrybos sąlyga. Jausdamasis atliekąs tarpininko tarp gamtos ir kultūros vaidmenį, dailininkas jautė didelę atsakomybę ir siekė kiek įmanoma jautriau, tiksliau, aiškiau perteikti savo regėjimus ir atvėrimus, skrupulingai vengė pagražinimo, stilizacijos, dirbtinumo. Darbą suvokė kaip pareigą sau ir pasauliui. Kita vertus, neretai abejojo žmogaus būtinumu pasauliui, teigė, kad skruzdės ar paukščio gyvenimas toks pats svarbus, o gal net svarbesnis nei žmogaus. Dailininkui vienodai rūpėjo ir lietuviška savivoka, ir tiesioginis kontaktas su Vakarų kultūra, ir galimybė susiliesti su kitomis kultūroms. Jis rūpinosi lietuvių tautos paveldo išsaugojimu, nerimavo dėl Vokietijos etnografinių pastatų, liaudies dainų likimo, įsijausdavo į Tibeto piemenų kasdienybę. Sukūrė net akvarelių ciklą *Tibeto piemenims*, kuriame varijavo aplink sausą medžio šakelę apvyniotos virvelės vaizdą. Paveikslų erdvė tik iš pirmo žvilgsnio tyli; įsižiūrėjus ji – „tanki“, knibžda judesiu ir žmogaus ausiai negirdimu triukšmu. Dienoraštyje pateiktame ciklo aiškinime dailininkas koncentruotai atskleidė iš Rytų filosofijos perimtą savo vėlyvųjų darbų suvokimo kodą – mirtis supinta su gyvybe, ramybė ir taika gimsta ne kariaujant, bet atsiduodant savaiminės tėkmės srautui.

Dienoraštis perteikia ir dar vieną Švėgždos pomėgį – susidomėjimą fotografija, kuriuo jį užkrėtė geras bičiulis fotografas Algimantas Kunčius. Fotografija, kurios imdavosi dažniausiai kelionėje, Švėgždai kartais pakeisdavo dienoraščio rašymą: malšino nerimą, leisdavo jaustis užimtam, kai kitokiai veiklai nebūdavo jėgų. Pa-

42 A. Švėgžda. *Dienoraštis nr. 24* (1987, 1990–1996 m.), VDA archyvas, l. 16.

teiktoje dienoraščio ištraukoje skaitome: „Išfotografavau Tantės Mortos lūšnyną.“ Kaip vėliau paaiškėja dienoraščio įrašuose, tai būta vokiškos etnografinės sodybos, kurioje dailininko rūpesčiu buvo įkurtas Bellino kaimelio etnografinis klubas, tapęs bendruomenės susiėjimų, vakaronių, švenčių centru.

Kitaip sakant, kasdieninis dienoraščio rašymas dailininkui buvo ir buities, ir būties dalimi. Dienoraščiuose menininkas dažnai kalba apie asmeniškus, intymius dalykus, dvasines patirtis, sielos skausmus, kūrybines sėkmes ir nesėkmes, išgrynina ir susistemina savo unikalią kūrybos ir pasaulėjautos filosofiją. Kita vertus, dienoraščių tekstai peržengia intymumo, privatumo ribas ir tampa aktualūs platesniu mastu. Švėgždos dienoraštis – egotekstas, pirmiausiai supažindinantis su savo autoriaus gyvenimo vingiais, jo asmenybės ypatumais. Kartu tai XX a. pabaigos Lietuvos ir Rytų Vokietijos kultūrinio gyvenimo dokumentas, galintis pasitarnauti tyrimams, kuriuose Švėgžda būtų tik statistas, vienas iš daugelio liudytojų.

ASTA JACKUTĖ

LAIŠKAS

Laiškas yra viena iš seniausių rašytinės komunikacijos formų, turinti stabilią etikos ir stilistikos tradiciją. Kaip egotekstas, laiškas artimas dienoraščiui ir prisiminimams: juos sieja dėmesys asmeninio gyvenimo faktams bei atvirumas, savistaba ir retrospektyvumas. Tačiau laiške pirmiausia atsižvelgiama į adresatą, dėstomi samprotavimai ir faktai, aktualūs ir suprantami abiem korespondentams. Laiško turinį lengviau rekonstruoti, jei pavyksta susipažinti ir su adresato atsakymu. Rašoma paprastai žmogui, su kuriuo rašantysis yra susijęs asmeniniais arba dalykiniais ryšiais, todėl laiškuose pateikiama pati įvairiausia informacija: nuo globalinių temų apmąstymų, filosofinių samprotavimų ir intymiausių išpažinčių iki kasdieninių reikalų. Grynai dalykiniai laiškai paprastai nepasižymi egoteksto intymumu; tipologiniu požiūriu juos laikome dokumentais ir priskiriame oficialiems raštams. Laiškai, kaip ir dienoraščiai, datuojami; laiško rašymo taisyklės reikalauja nurodyti rašymo vietą, adresatą ir autorių. Šie duomenys labai vertingi tyrėjams.

Dailės istorikai laiškus tradiciškai naudoja kaip dailininkų ir kitų dailės pasaulio žmonių biografinį šaltinį. Dažniausiai studijuojami rankraštiniai laiškų archyvai. Publikavimui pasirenkami įtakingiausių arba visuomenę labiausiai dominančių dailininkų, kolekcininkų, dailės žinovų ir pan. laiškai. Mokslo tyrimų tikslais rengiami kritiniai, t. y. pagal tekstologijos taisykles parengti ir komentuoti, korespondencijos rinkiniai. Tokiuose rinkiniuose gali būti pristatomas visas turimas vieno ar kito asmens korespondencijos archyvas, bet jei susirašinėjimas ypač gausus, kartais einama kitu keliu ir ruošiama laiškų rinktinė, pagrįsta tam tikrais atrankos kriterijais: susirašinėjimas su vienu adresatu, ankstyvojo ar vėlyvojo gyvenimo tarpsnio laiškai, laiškai apie vieną kūrinį, kūrinių grupę, laiškai iš tam tikros vietovės ir pan. Taigi laiškų rinktinės sudarytojas interpretuoja medžiagą. Tad kitiems tyrinėtojams, pa-

sirinkusiems skirtingą probleminę prieigą, tokiu atveju tenka grįžti prie pirminio šaltinio.

Ankstyviausi tiesiogiai su daile susijusių laiškų rinkiniai – garsiųjų Renesanso meistrų korespondencija (žr. komentarą apie Michelangelo rašytinių tekstų publikacijas skyriaus „Dokumentai“ poskyryje „Sutartis“) – skelbta ne tik siekiant giliau ir visapusiškiau pažinti jų asmenybes, bet ir padėti visuomenei priartėti prie genijų, praskleisti jų privataus gyvenimo uždangą. Tais pačiais sumetimais, tik jau gerokai vėliau – nuo XX a. vidurio ar net antrosios pusės, – pradėta publikuoti įtakingiausių nacionalinių dailės mokyklų atstovų epistoliarinį palikimą. Pavyzdžiui, britams tokios dėmesio vertos dailės pasaulio asmenybės yra vienas Gotikos atgimimo ideologų ir praktikų architektas bei dizaineris A. W. N. Puginas (1812–1852)[1], taip pat, žinoma, Dailės ir amatų judėjimo ideologas, dailės kritikas ir teoretikas Johnas Ruskinas[2], kiti dailininkai, architektai, dailės žinovai ir mecenatai.

Kritiniai laiškų leidimai su komentarais palengvina ir skatina ne tik konkretaus asmens kūrybinės biografijos, bet ir jo aplinkos, jo epochos kultūros tyrimus. Aptriant laiškų (kaip ir kitų rašytinių tekstų) publikacijas, labai svarbu tai, kad pateikiami transkribuoti tekstai, palengvinantys skaitymą, tačiau sudėtingesnių rašysenų šifruotojai ne visada išvengia klaidų, tad kartais tyrimo tikslai gali paskatinti grįžti prie archyvinio rankraščio ir savo akimis įsitikinti, koks yra jo turinys.

XXI a. kruopštaus laiškų tyrinėtojų darbo rezultatus padeda viešinti virtualūs archyvai – atviros prieigos laiškų rinkinių duomenų bazės. Vienas žinomiausių – Van Gogho laiškų tinklalapis (plačiau žr. komentarą prie Van Gogho laiškų broliui publikacijos). Panašių tinklalapių yra ir daugiau. Pavyzdžiui, Glazgo universitetas, bendradarbiaudamas su Smitsono institutu, parengė Jameso McNeillo Whistlerio

1 *The Collected Letters of A. W. N. Pugin*, 4 t. [numatytas ir 5-as tomas], Oxford University Press, 2001–2012.

2 *The Winnington Letters: John Ruskin's correspondence with Margaret Alexis Bell and the children at Winnington Hall*, sudaryt. V. A. Burd, Harvard University Press, 1969; *The Ruskin Family Letters: The Correspondence of John James Ruskin, his wife, and their son John, 1801–1843*, sudaryt. V. A. Burd, 2 t., Cornell University Press, 1973; *The Correspondence of John Ruskin and Charles Eliot Nortion*, sudaryt. J. L. Bradley, I. Ousby, Cambridge University Pres, 1987; *The Correspondence of Thomas Carlyle and John Ruskin*, sudaryt. G. A. Cate, Standford University Press, 1982; *John Ruskin's Correspondence with Joan Severn: Sense and Nonsense Letters*, sudaryt. R. Dickinson, Legenda, 2008.

1855–1903 metų laiškų internetinį leidimą (*www.whistler.arts.gla.ac.uk/correspondence*[3]).

Kritinė laiškų leidyba leidžia parengti plačiajam skaitytojui skirtus didžiausią publikos smalsumą bei susižavėjimą keliančių dailininkų rinkinius. Tarp daugelio pavyzdžių galima paminėti impresionizmo žinovo Johno Rewaldo parengtą Cézanne'o susirašinėjimo populiarų leidimą[4]; susidomėjimas britų intelektualų ir menininkų „Bloomsbury grupės“ veikla paskatino leisti jos narių, tarp kurių buvo ir tapytoja, rašytojos Virginios Woolf sesuo Vanessa Bell, korespondencijos rinkinius[5].

Laiškų rinkiniai sudaromi ne tik personaliniu, bet ir probleminiu principu. Pavyzdžiui, skyriaus „Norminiai ir programiniai tekstai“ poskyryje „Kūrybos traktatas, programa, manifestas“ skelbiamas Nicolas Poussino laiškas de Chantelou (žr. komentarą) tėra tik vienas iš daugelio panašių, meninės programos turinio laiškų. Leidžiami meninės grupės, mokyklos, regiono dailės gyvenimą atspindinčios korespondencijos rinkiniai. Vienas pavyzdžių galėtų būti keturtomis, nušviečiantis XVIII a. Venecijos dailės bei muzikinį gyvenimą, pasitelkus tokių dailininkų kaip Giambattista Tiepolo, Pietro Longhi, Antonio Canova ir kitų jo dalyvių, pavyzdžiui, airių kilmės teatro impresarijaus ir dailės pirklio Oweno McSwiny, korespondenciją[6]. Žinoma, probleminį aspektą gali įgyti ir atitinkamai parinkti atskirų asmenybių korespondencijos leidimai. Pavyzdžiui, JAV „nacionalinio stiliaus“ abstrakčiojo ekspresionizmo ryškiausio atstovo Jacksono Pollocko susirašinėjimas padeda iliustruoti ne tik jo asmeninę biografiją, bet ir XX a. vidurio JAV dailės istorijos pervartas, dailės pavertimą valstybės galios propagandos priemone[7].

Kartais laiškai panaudojami atskleisti, išryškinti dailės reiškinio įvairovę, daugialypiškumą, jo briaunas, būdingas bendrajai laikotarpio kultūrai. Pavyzdžiui,

3 *The Correspondence of James McNeill Whistler, 1855–1903*, sudaryt. M. F. MacDonald, P. de Montfort, N. Thorp; taip pat skelbiama *The Correspondence of Anna McNeill Whistler, 1855–1880*, sudaryt. G. Toutziari.

4 *Paul Cézanne. Correspondance*, Paris: Grasset, 1978.

5 *Selected Letters of Vanessa Bell*, sudaryt. R. Marler, Moyer Bell, 1998.

6 *Lettere artistiche del Settecento veneziano*, sudaryt. A. Bettagno, M. Magrini, T. D. Llewellyn ir kt., 4 t., Neri Pozza-Scripta Verona, 2002–2010.

7 Žr. Michaelio Leja įžangą rinkiniui *American Letters: 1927–1947. Jackson Pollock and Family*, Polity Press, 2011, p. xiii –xxiv.

2007 m. Varšuvos Literatūros muziejuje vykusi paroda *„Jaunoji Lenkija“: žodžiai, vaizdai, erdvės* (*„Młoda Polska“: słowa, obrazy, przestrzenie*) grupuotės *Jaunoji Lenkija* dailę pristatė kartu su jos narių laiškų tekstais, iliustruojančiais kūrinių turiniui suprasti svarbias temas: „Rašyta vakare“, „Rašyta naktį“, „Rašyta iš dirbtuvės“, „Rašyta iš Italijos“, „Rašyta iš Paryžiaus“, „Rašyta iš provincijos“, „Rašyta Vavelio papėdėje“, „Rašyta iš Tatrų“, „Rašyta iš Bretanės“[8].

Dailės tyrimams reikšminga ne tik dailininkų, bet ir kitų su daile susijusių žmonių korespondencija. Šio pobūdžio laiškų studijos bei publikavimas plečia įvairių dailės gyvenimo sferų (dailės kolekcionavimo, muziejų kolekcijų formavimosi, dailės rinkos ir kt.) tyrimus. Be abejo, pirmiausia skelbiami dailės žmonių susirašinėjimai su kitų sferų įžymybėmis. Pavyzdys galėtų būti istoriko, žurnalisto ir britų žvalgybininko Hugh Trevor-Roperio (1914–2003) ir Renesanso tapybos žinovo Bernardo Berensono (1865–1959) susirašinėjimas: *Letters from Oxford: Hugh Trevor-Roper to Bernard Berenson*, sudaryt. R. Davenport-Hines, Orion Publishing, 2007.

Lietuvos dailės istorijai laiškai yra gana svarbus šaltinis, tačiau kritinių dailininkų, dailės veikėjų laiškų kol kas neturime. Skelbti tik atskiri pavyzdžiai[9], rengiamas akademinis komentuotas Mikalojaus Konstantino Čiurlionio korespondencijos leidimas.

GIEDRĖ JANKEVIČIŪTĖ

8 *„Młoda Polska“: słowa, obrazy, przestrzenie*, parodos kat., sudaryt. Ł. Kossowski, Warszawa: Muzeum literatury im. Adama Mickiewicza, 2007.

9 M. K. Čiurlionis, *Laiškai Sofijai*, sudaryt. V. Landsbergis, Vilnius: Vaga, 1973 (2-as papildyt. leidimas 2011); *Vytautas Kairiūkštis. Straipsniai, paskaitos, dokumentai, laiškai, amžininkų atsiminimai*, sudaryt. R. Brogienė, Vilnius: Vaga, 1989 ir kt.

Albrechtas Düreris. Laiškai iš Venecijos

> **Versta iš:** Albrecht Dürer, *Lettere da Venezia*, sudaryt. Giovanni Maria Fara, Milano: Electa, 2007, p. 31, 40 (iš italų k. vertė Jonas Malinauskas, komentarus parengė Giedrė Jankevičiūtė)

1506 m. sausio 6 d. laiškas Wilboltui Pirkameriui [Pirckheimer]

Garbingajam ir išmintingajam Wilboltui Pirkameriui, Niurnbergo piliečiui, mano geradariui.

Linkiu Jums daugybės laimingų Naujų Metų.

Skubu Jus pasveikinti, mano brangusis Pone Pirkameri. Mano sveikata gera ir iš visos širdies meldžiu Viešpatį, kad dar geresne sveikata Jus apdovanotų. Į Jūsų prašymą nupirkti čia, Venecijoje, daug perlų ir brangakmenių, deja, turiu atsakyti, kad nieko gero ir pigaus neradau. Vokiečiai viską išpirko ir daugiau nieko neįmanoma rasti. Krantinės[10] pirkliai yra patys nesąžiningiausi visoje apylinkėje. Parduodami savo prekes nori gauti keturiskart didesnį pelną. Dėl to geri draugai man patarė būti atsargiam, nes šitie apgaudinėja visa, kas gyva. Frankfurte galima įsigyti geresnių dalykų ir pigiau negu Venecijoje. Kalbant apie knygas, kurias užsakėte, paprašiau Im Hoffo[11] jas Jums pristatyti. Jei dar ko nors Jums prireiktų, praneškite, ir aš viskuo stropiai pasirūpinsiu. Kad Dievas duotų man būti Jums naudingam, padaryčiau viską su didžiausiu malonumu, nes žinau, kiek daug Jūs man darote. Taip pat prašau turėti kantrybės dėl mano skolų, dėl kurių aš pats sielojuosi labiau negu Jūs. Kai tik grįšiu į namus, grąžinsiu skolą ir Jums atsidėkosiu. Dabar darau paveikslą, kurį man užsakė vokiečiai: sutarta kaina 110 Reino florinų, kurių ne daugiau kaip penkis kainavo medžiagos[12]. Per aštuonias dienas turėčiau baigti kloti gipsą ir ruošti lentą.

10 Turimas omenyje Venecijos gatvėvardis *Riva degli Sciavoni* – Vergų krantinė.

11 Žinomos Niurnbergo pirklių šeimos atstovas, dažnai lankydavęsis Venecijoje.

12 Tai pirma užuomina apie altorinį paveikslą *Rožinio šventė* – didelio formato lentą, kurią Düreriui užsakė vokiečių pirkliai savajai Šv. Baltramiejaus bažnyčiai prie Rialto tilto. Bažnyčioje paveikslas kabėjo lygiai 100 metų – iki 1606-ųjų, kai imperatoriaus Rudolfo II

Iškart po to imsiuosi tapyti, nes jei Dievas duos, po mėnesio nuo Velykų paveikslas turės kabėti virš altoriaus.

Jei Dievas duos, tikiuosi sutaupyti pinigų ir atsiskaityti su Jumis. Be to, kol kas neturiu pinigų nusiųsti nei motinai, nei žmonai. Išvykdamas palikau motinai dešimt florinų. Ji pati užsidirbo kitus devynis arba dešimt iš meno[13]. Be to, vienas Trottziherių[14] jai sumokėjo dešimt florinų, ir aš per Bastianą Im Hoffą jai pasiunčiau dar devynis florinus, kurių septyni skirti Pfintzingui [Niurnbergo senatorius] ir Gartneriui [Niurnbergo miestietis] už nuomą. Žmonai daviau dešimt florinų, kitus trylika jinai užsidirbo Frankfurte [kasmetinėje mugėje]: viso labo tai dvidešimt penki [turėtų būti dvidešimt trys] florinai, tad manau, kad daugiau pinigų jai nereikia. Jei pritrūktų, padės svainis, kuriam viską grąžinsiu sugrįžęs.

Atsisveikinu su geriausiais linkėjimais.

Venecija, 1506 m. Viešpaties Apsireiškimo šventė

Pasveikinkite nuo manęs Steffeną Pawmgartnerį[15] ir kitus gerus draugus, kurie mane atsimena

Albrecht Dürer

1506 m. balandžio 2 d. laiškas Wilboltui Pirkameriui [Pirckheimer]

Garbingajam ir išmintingajam Wilboltui Pirkameriui, Niurnbergo piliečiui mano geradariui.

Skubu Jus pasveikinti, brangusis Pone. Ketvirtadienį prieš Verbų sekmadienį gavau Jūsų laišką su smaragdo žiedu ir iškart nuėjau pas tą, kuris man jį pardavė ir kuris man sugrąžins pinigus, nors ir nenoriai. Jei pažadėjo, turi tesėti. Tikriausiai žinote, kad juvelyrai kitur nusiperka smaragdų ir atsivežę čia perparduodami uždirba. Mano bičiuliai pasakė, kad kiti du žiedai kainuoja po šešis dukatus. Sako, kad jie skaidrūs ir tyri, be jokių nešvarumų, ir siūlo Jums nepaisyti vertintojų, o geriau paprašyti, kad leistų Jums apžiūrėti siūlomus žiedus ir įsitikinti, kad jie tokie. Pernhartas Holczpockas [Venecijoje gyvenęs vokiečių pirklys], dalyvavęs pardavime, norėjo juos iš manęs nupirkti ir jei būčiau juos pardavęs, už tris žiedus būčiau netekęs dviejų dukatų. Be to, per Hansą Im Hoffą pasiunčiau Jums žiedą su safyru. Tikiuosi, kad jį gavote. Manau, kad tai geras pirkinys, nes jau tą pačią dieną būčiau galėjęs jį pelningai parduoti. Spręskite Jūs pats, nes puikiai žinote, kad aš nenusimanau ir turiu pasitikėti tais, kurie man pataria.

Turiu Jums pranešti, kad čionykščiai tapytojai man priešiški. Tris kartus mane kvietė į sinjoriją ir turiu mokėti keturis florinus jų gildijai [*Scuola*].

Privalote taip pat žinoti, kad būčiau galėjęs uždirbti daug pinigų, jei nebūčiau sutikęs nutapyti paveikslą vokiečiams [turimas omenyje jau minėtas altorinis paveikslas *Rožinio šventė*]. Daug vargau ir tikrai nepabaigsiu iki Sekminių. Gausiu ne daugiau nei 85 dukatus, kurių, kaip žinote, man reikia pragyvenimui. Nusipirkau daiktų, pasiunčiau pinigų į namus ir man nedaug kas belieka. Žinote mano nuomonę: neketinu grįžti į namus tol, kol Dievui padedant negalėsiu su Jumis atsiskaityti ir papildomai nebūsiu susitaupęs šimto florinų. Tokią sumą lengvai užsidirbčiau, jei nereiktų man tapyti paveikslo vokiečiams. Iš tikrųjų visi man gero linki, išskyrus tapytojus.

Kalbant apie mano brolį[16], pasiūlykite mano motinai paprašyti Wolgemuto[17], kad jei reikia, įdarbintų jį pas save iki mano grįžimo arba jis pats kitur tepasiieško darbo. Aš jį būčiau mielai su savimi pasiėmęs į Veneciją: būtų buvę naudinga ir man, ir jam; būtų išmokęs kalbą, bet jinai manė, kad dangus grius. Dabar Jūsų prašau juo pasirūpinti, nes moterys neįstengia. Pasikalbėkite su berniuku, kaip Jūs puikiai sugebat, kad jis mokytųsi, gerai elgtųsi iki mano grįžimo ir nebūtų našta motinai. Negaliu viskuo pasirūpinti, nors labai stengiuosi. Pats galiu išsiversti, bet sunku daug sutaupyti. Tikrai pinigais niekas nesimėto.

įsakymu buvo nugabentas į Prahą. Paveikslas šiandien saugomas Prahos Nacionalinėje galerijoje. Dürerio susirašinėjimas su Pirckheimeriu (10 laiškų iš Venecijos) nušviečia paveikslo kūrimo procesą.

13 Žodžiu *Kunst* Düreris čia vadina savo metalo ir medžio raižinius, kuriuos jo motina pardavinėdavo.

14 Niurnbergo miestiečių Konrado ir Franzo Schmidtų pravardė.

15 Düreris 1498–1500 m. nutapė jo šeimą Niurnbergo Šv. Kotrynos bažnyčiai skirtame poliptike, kuris dabar saugomas Miuncheno *Alte Pinakothek*.

16 Hans III, gimęs 1490 m., nuo 1525 m. gyvenęs ir dirbęs Krokuvoje, kur mirė apie 1538 m.

17 Michael Wolgemut – iki Dürerio garsiausias Niurnbergo tapytojas ir raižytojas, Albrechto mokytojas.

Būkite malonus ir pasakykite mano motinai, kad gerai pasiruoštų imperatoriškųjų insignijų šventei[18]. Tikiuosi, kad tai dienai taip pat ir mano žmona, kuriai irgi viską parašiau, bus sugrįžusi į namus.

Nepirksiu žiedo su deimantu, kol negausiu Jūsų laiško.

Be to, negaliu grįžti į namus prieš rudenį. Uždarbis už lentą [*Rožinio šventė*], kurią baigsiu Sekminėms, padengs visas išlaidas, sąnaudas ir mokesčius, tad tikiuosi susitaupyti iš to, ką užsidirbsiu vėliau. Net jei manytumėte, kad reikia, nieko nesakykite. Diena po dienos vis atidedu savo grįžimo datą. Abejoju. Pats nežinau, ką daryti. Parašykite man vėl.

Ketvirtadienis prieš Verbų sekmadienį, 1506 metais

Albrecht Dürer, Jūsų tarnas

KOMENTARAS

Dešimt išlikusių Albrechto Dürerio (1471–1528) laiškų niurnbergiečiui bičiuliui Willibaldui Pirckheimeriui (1470–1530) saugomi Londono ir Niurnbergo rinkiniuose. Tai vieninteliai dailininko laiškai iš Italijos. Neišliko nei jo laiškai žmonai Agnes Frey, nei susirašinėjimas su motina Barbora, nei Pirckheimerio atsakymai Düreriui, nei dailininko kelionės užrašų sąsiuvinis, minimas 1506 m. balandžio 25 d. laiške Pirckheimeriui.

Laiškai rašyti vokiškai su venecijietiško dialekto ir lotyniškais intarpais. Pirckheimeriui, kuris buvo vadinamas vienu labiausiai išsilavinusių savo laiko žmonių, šie intarpai sunkumų nekėlė: tarp 1488–1489 ir 1491 m. jis studijavo teisę Padujoje ir Pavijoje.

Düreris susirašinėjo su savo bičiuliu tarp 1506 m. sausio 6 ir spalio 13 d., nors pagal kitus šaltinius tebebuvo Venecijoje dar ir 1507 m. sausį. Laiškai, užfiksavę Dürerio antrojo apsilankymo Italijoje įvykius, pirmą kartą buvo publikuoti 1781 metais. Kritinį Dürerio laiškų leidimą 1969 m. išleido Hansas Rupprichas[19]. Vertimui į lietuvių kalbą pasirinktas sumodernintas itališkas vertimas; šiame variante išsaugota tik originali archajiška asmenvardžių rašyba, pavyzdžiui Wilbolt Pirkamer = Willibald Pirckheimer.

Düreris ir Pirckheimeris buvo beveik bendraamžiai, palaikė artimus ryšius visą brandųjį gyvenimo laikotarpį. Ankstyviausias žinomas jų pažinties liudijimas – apie 1503 m. sidabro pieštuku Dürerio nupieštas Pirkheimerio portretas. Pirkheimerio namuose Düreris turėjo galimybę naudotis puikia biblioteka, skaityti Alberti ir Vitruvijų, Platoną ir Plutarchą, Horacijų ir Ciceroną. Pirkheimeris palaikė ryšius su ryškiausiais Vokietijos protais (pavyzdžiui, Erazmu Roterdamiečiu). Jo korespondencija liudija, kad daugelis šių žmonių pažinojo ir Dürerį, vertino dailininko meninį talentą bei matematinius gabumus.

Pirkheimeriui Düreris buvo dėkingas ir už galimybę dar sykį išvykti iš Vokietijos anapus Alpių pagilinti pažintį su naujomis dailės tendencijomis, paieškoti naujų užsakovų. Pirkheimeris ne tik paskolino Düreriui pinigų kelionei, bet jam išvykus rūpinosi dailininko šeima: žmona, motina ir jaunėliu broliu Hansu.

Dürerio laiškai yra įdomus užsieniečių gyvenimo Venecijoje šaltinis, suteikia žinių apie dailininko santykius su artimaisiais. Be abejo, jie suteikia vertingos medžiagos ir Dürerio kūrybinei biografijai, pirmiausia altorinio paveikslo *Rožinio šventė* Venecijos Šv. Baltramiejaus bažnyčiai istorijai (žr. 1506 01 06 laišką ir nuorodą, komentuojančią paveikslo likimą). Laiškai padeda interpretuoti ir parengiamąją šio paveikslo medžiagą – ant charakteringo melsvo venecijietiško popieriaus nupieštus figūrų ir jų dalių eskizus, tarp kurių – garsusis šv. Dominykas, saugomas Vienos Albertinos rinkinyje.

GIEDRĖ JANKEVIČIŪTĖ

---

18 Nuo 1442 m. Niurnberge kasmet vykusi šventė, kurios metu būdavo išstatomos relikvijos ir vykdavo mugė.

19 *Dürer schriftlicher Nachlass*, sudaryt. H. Rupprich, 3 t., Berlin, 1956–1969.

Vincentas van Goghas. Laiškai broliui Theo

> **Versta iš:** *www.vangoghletters.org,* sudaryt. Leo Jansen, Hans Luijten, Nienke Bakker, 2009 (iš nyderlandų k. vertė Antanas Gailius, komentarus parengė Karolis Sabeckis)

nr. 589

[*1888 m. kovo 25 d.*]

Brangusis Theo,

Tavo laiškas mane labai pradžiugino, dėkoju už jį, lygiai kaip ir už 50 fr.[ankų] banknotą. Iš širdies sveikinu su Tersteego[20] laišku, man jis atrodo visiškai patenkinamas. Esu įsitikinęs, jog nėra nė trupučio užgaulu, kad jis man neatsiliepia, beje, juk turėjo numanyti, kad duosi man perskaityti jo atsakymą. Be to, kur kas praktiškiau, kad jam užtenka rašyti vien tau, o kai dėl manęs, tai jeigu tik jis nemano, kad tai, ką darau, yra visiškai prasta, dar pamatysi, kad jis parašys man, kai tik išvys mano darbus. Taigi dar kartą – negaliu apsakyti, kaip mane pradžiugino jo paprastas ir geranoriškas atsakymas. Be abejo, atkreipei dėmesį, kad jis pranešė esąs pasirengęs pirkti savo paties kolekcijai geros kokybės Monticelli[21]. Gal kada jam papasakotum, kad mes savo kolekcijoje turime gėlių puokštę[22], kuri yra meniškesnė ir gražesnė už Diazo[23] puokštę? Kad Monticelli kartais imdavo gėlių puokštę, norėdamas drobėje daiktan sudėti visą savo turtingiausių ir labiausiai subalansuotų tonų gamą? Ir kad, norėdamas rasti tokį spalvų sąskambį, turėtum grįžti tiesiai iki Delacroix? Kad mes šiuo metu žinome dar kitą labai geros kokybės puokštę už padorią kainą – turiu galvoje paveikslą pas Delarebeyrette'ą[24] – ir kad mums, šiaip ar taip, tai atrodo kur kas geriau už figūrinius Monticelli darbus, kuriuos dabar gali bet kur pamatyti ir kurie nutapyti tuo periodu, kai Monticelli talentas pradėjo menkti. Viliuosi, kad nusiųsi jam dar ir tą gražų Gauguino tapytą jūros vaizdą. Bet kaip man smagu, kad Tersteegas šitaip atsakė. Kai rašysi jam, pasakyk šį tą ir apie Russellį[25]. Kai aš rašysiu Russelliui, pradėsiu nuo jo paveikslų ir paprašysiu jį keistis, nes mes ketiname skelbti jo vardą ir rodyti jo paveikslus, kai naujoji Renesanso mokykla pradės įsitvirtinti.

Aš padariau tik grupelę žydinčių abrikosmedžių tik ką sužaliavusiame sodelyje[26]. Turėjau vargo prie saulėlydžio su figūromis ir tiltu, apie kurį pasakojau Bernardui[27]. Dėl prasto oro negalėjau dirbti vietoje, todėl, pamėginęs daryti namuose, studiją visiškai sugadinau. Tačiau išsyk pradėjau tą patį motyvą kitoje drobėje, tiktai, orams visiškai pasikeitus, pilkos gamos ir be figūrų[28].

Manau, kad būtų neblogai, jeigu pasiųstum Tersteegui mano studiją. Ar turi galvoje Kliši tiltą su geltonu dangumi ir dviem vandenyje atsispindinčiais namais[29]? [Laiške nupieštas eskizas] Šita ir plaštakės[30], ir dar laukas su aguonomis[31] iš bėdos irgi pakenčiamos, tačiau čia tikiuosi padaryti šį tą geresnio. Jeigu esi linkęs taip pat manyti, gali Tersteegui pasakyti, jog aš pats manau, kad Olandijoje greičiau įmanu parduoti mano gamtos studijas iš Pietų ir kad Tersteegas, gegužės mėnesį atvykęs į Paryžių, atras siuntą su keliais čionykščiais motyvais.

Taip pat dar kartą dėkoju už visa, ką padarei dėl Nepriklausomųjų parodos, apskritai labai džiaugiuosi, kad jie kabojo greta kitų impresionistų. Nors šįkart tas nieko nereiškia, ateityje kataloge rašyk tą vardą, kuriuo aš pasirašinėju savo drobes, t. y. „Vincentas", o ne „Van Goghas", – dėl tos paprastos priežasties, kad čionykščiai žmonės šios pavardės negali ištarti.

Grąžinu tau Tersteego ir Russelio laiškus: galbūt vertėtų saugoti dailininkų susirašinėjimą.

20 Hermanus Gijsbertus Tersteeg (1845–1927) – dailės kūrinių pirklys, maršanas, dirbęs Hagos Goupilio galerijoje. – *Čia ir toliau šaltinio nuorodos.*

21 Adolphe Joseph Thomas Monticelli (1824–1886) – prancūzų tapytojas.

22 Šiuo metu Karališkajame muziejuje (Vincento van Gogho fondas), Amsterdamas, inv. 5251 v./1962.

23 Narcisse Virgile Diaz de la Peña (1808–1876) – prancūzų tapytojas.

24 François Joseph Delarebeyrette (1825–1886) – Paryžiaus dailės kūrinių pirklys; pagrindinis Monticelli kūrinių pardavinėtojas; iš jo Monticelli kūrinius pirkdavo ir Theo Van Goghas.

25 John Peter Russell (1858–1931) – australų dailininkas.

26 Šis motyvas aptinkamas trijuose to paties laikotarpio tapybos kūriniuose.

27 Émile Bernard (1868–1941) – prancūzų dailininkas.

28 Turimas omenyje paveikslas *Langlois tiltas* (1888, Amsterdamas, Van Gogho muziejus).

29 *Sena su Kliši tiltu* (1887, Kelnas, Wallraf-Richartz-Museum).

30 Tikėtina, kad *Žolė ir plaštakės* (1887, privatus rink.).

31 *Aguonos javų lauke* (1887, Jeruzalė, Izraelio muziejus).

Būtų neblogai, jei į siuntą įdėtum ir mūsų bičiulio Bernardo *Bretonės galvutę*[32]. Tegul jis pamatys, kad visi impresionistai yra geri ir kad tai, ką jie daro, yra labai įvairu.

Manau, kad mūsų bičiulis Reidas[33] gailisi su mumis susipykęs, deja, neįmanomas daiktas, kad siūlytume jam dar kartą tokių palankių sandėrių ar mėgintume jam atiduoti saugoti paveikslus. Mėgti paveikslus dar ne viskas, man susidarė įspūdis, kad jis neturi širdies dailininkams. Jeigu jis šiuo požiūriu kiek ir pasikeis, tai ne iš karto. Tersteegas buvo asmeninis Mauve[34] ir daugelio kitų bičiulis ir moka įtikinėti mėgėjus. Pamatysi: pažindamas žmones, labiau pasitiki savimi.

Parašysiu šiomis dienomis daugiau, tik norėjau išsyk pasveikinti vėlei užmezgus ryšius su Olandija.

t. à. t.

Vincentas

Paryžius ne kažin ko vertas; būtų liūdna, jei visi Seurat darbai atsidurtų provincijos muziejuj ar kokiam rūsy, tie paveikslai turėtų likti žmonių rankose. Jeigu Tersteegas norėtų... Jei rengsime 3 nuolatines ekspozicijas, turėtume turėti po didį Seurat Paryžiuj, Londone ir Marselyje.

Nr. 615

[*1888 m. gegužės 28 d.*]

Brangusis Theo, šįryt gautas Tavo laiškas labai mane pradžiugino, labai dėkoju už pridėtą 100 fr. banknotą. Ir dar džiaugiuosi, kad dėžė atkeliavo.

Jei manysi, kad *Souvenir de Mauve* tinka, pasiųsk jam su kita siunta į Hagą su paprastais baltais rėmais[35]. Jeigu tarp kitų studijų rastumei tokią, kuri tau pasirodys labiau tinkama Tersteegui, pridėk ją be dedikacijos, o dedikuotąją pasilaikyk pas save; galėsi užrašą nukrapštyti. Mat geriau jam dovanoti paveikslą be dedikacijos. Jeigu jam nesinorėtų turėti mano paveikslo, jis gali apsimesti nesupratęs, jog čia buvo dovana, ir grąžinti be jokių komentarų. O pasiūlyti jam privalau norėdamas parodyti,

32 Nenustatytas kūrinys.

33 Alexander Reid (1854–1928) – škotų dailės pirklys.

34 Anton Mauve (1838–1888) – olandų dailininkas.

35 Kitaip – *Rausvi persiko medžiai* (Oterlo, Kröller-Müller muziejus).

kad man reikalas rūpi ir kad vertinu tai, jog jis šį reikalą palaikė – bet galiausiai daryk, kaip išeis, nesiųsk, siųsk su dedikacija ar be dedikacijos, ar siųsk kitą, man visiškai tas pat. Bet kadangi jiedu su Mauve taip artimai bičiuliavosi, susijaudinimo akimirką man pasirodė visai paprasta tuo pačiu metu, kai darau paveikslą Mauve atminti, padaryti ką nors ir Tersteegui. Tik tiek ir turėjau galvoje. Užteks apie tai!

Sodo studija, apie kurią kalbi – kur tiek daug brūkšniukų – yra pusė pagrindinio dekoracijos motyvo. Kita pusė yra to paties formato studija, be porėmio. O abi drauge jos perteikia vaizdą, kaip atrodo čionykščiai sodai. Bet man viena studija pasirodė pernelyg lėkšta, o kita – pernelyg šiurkšti, taigi abi nenusisekusios. Orų permainos čia irgi tikrai kaltos, be to, aš elgiausi kaip tas rusas, kuris per vienos dienos žygį užsigeidė įveikti pernelyg didelį atstumą.

Man labai įdomu, kokie būtų Gruby[36] metodo rezultatai – per ilgesnį laiką, jeigu, tarkim, taikytum jį visus metus. Būtų protinga retkarčiais pas jį vis užsukti, su juo pasikalbėti, sužadinti jam tikrą domesį, tikrai rimtą pasitempimą, kaip kad Bongeras[37] galiausiai sulaukė jo simpatijos ir rimtesnio dėmesio. Tada man būtų ramiau dėl Tavęs. Dabar man neramu. Tų ponų siūlymas tau keliauti į užjūrį yra pernelyg didelis iššūkis.

O aš su savo niekad nepasitraukiančiais piniginiais rūpesčiais kaltinu pats save dėl to, kad šitaip per daug iš tavęs prašau. Manau, kad tai, ko tie ponai iš tavęs reikalauja, yra visai garbinga, su sąlyga, kad pirma jie būtų pasiryžę duoti tau (paliekant visą algą) laisvus metus sveikatai atgauti. Tuos metus galėtum panaudotum vėl lankydamas visus impresionistus ir impresionistų mėgėjus jų pačių namuose. Taip juk dar ir pasidarbuotum Boussod & Co[38] labui. Galėsi važiuoti tada, kai kraujas ir nervai bus labiau aprimę ir įstengsi tenai imtis naujų darbų. Tačiau jeigu tokios būklės, kokios dabar esi, imsiesi traukyti tiems ponams kaštonus iš ugnies, tau tie metai bus labai alinantys. Ir niekam iš to nebus naudos.

Brangus broli, mahometonai sako, kad mirtis ateina tik tada, kai turi ateiti – čia dar pažiūrėsim, – man regisi, jog neturim nė vieno įrodymo, kad iš aukštybių taip tiesmukai viskas rikiuojama. Ir priešingai, mano galva, aiškiai įrodyta, kad gera

36 David Gruby (1810–1898) – Paryžiaus medikas.

37 Andries (André arba Dries) Bonger (1861–1936) – Theo paryžietis bičiulis.

38 Boussod, Valadon & Cie – Paryžiaus dailės pirkliai.

kūno rūpyba ne tik gali prailginti gyvenimą, bet pirmiausia padeda ir nusiraminti – dėl skaidresnio vandens, – o prasta kūno rūpyba ne tik trikdo gyvenimo tėkmę: nepakankama kūno rūpyba gali net pirma laiko gyvenimą nutraukti. Argi aš savo akimis nemačiau, kaip geriausias, šaunus žmogus miršta dėl to, kad neturėjo nuovokaus gydytojo? Jis buvo mirdamas toks santūrus ir ramus, bet vis sakė: „Kad būčiau turėjęs kitą gydytoją“, ir jis mirė gūžčiodamas pečiais, su tokiu žvilgsniu akyse, kurio aš niekados nepamiršiu.

Ar norėtum, kad važiuočiau drauge į Ameriką? Tada ne daugiau kaip teisinga būtų, kad tie ponai apmokėtų mano kelionę. Daugybė dalykų galėtų palikti mane abejingą, bet tik ne tai, kad tu iš pradžių šiek tiek nepasirūpintum sveikata. Taigi manau, kad tau reikia sukaupti dar daugiau naujų jėgų, ir gamtoje, ir tarp menininkų. Ir man labiau patiktų, kad būtum nepriklausomas nuo Goupilio ir savarankiškai imtumeisi darbuotis su impresionistais, o ne leistum gyvenimą kelionėse su brangiais tų ponų paveikslais. Kai mūsų dėdė buvo su jais susidėjęs, jis kurį laiką sugebėjo būti jų gerai apmokamas – bet nepamiršk, ką jam tatai kainavo. Tavo plaučiai geri, bet, bet, bet... pirma metai Gruby, ir tik tada pamatysi, į kokį pavojų dabar leidiesi. Šiuo metu jau daugiau nei dešimtį metų tūnai Paryžiuje, ir to daugiau nei gana. Pasakysi, kad Détaille'is[39], pavyzdžiui, gal ir visus trisdešimt metų praleido Paryžiuje, o jam nieko nenutiko. Gerai, daryk taip ir tu, jeigu irgi pajėgi. Aš neprieštarauju, o mūsų šeimos žmonės ištvermingi. Tai, ką noriu pasakyti, trumpai drūtai yra štai kas: jeigu tie ponai nori priversti tave toli nuo čia traukioti kaštonus jiems iš ugnies, tai tegu gerai moka arba atsisakyk ir imkis impresionistų, tada turėsi mažesnę apyvartą, užtat juo daugiau būsi gamtoje.

Aš savo ruožtu baigiu visai pasveikti ir nuo praeito mėnesio mano skrandis smarkiai pagerėjo. Mane dar vargina sunkiai paaiškinamos, bet nevalingos emocijos ar kartais ir vangumo priepuoliai, bet viskas pamažu taisosi. Ketinu trumpam išvykti į Sen Mari ir galiausiai bent kartą pamatyti Viduržemio jūrą[40]. Be abejo, abi seserys norės atvažiuoti į Paryžių ir dėl to joms tikrai nieko bloga nenutiks[41]. Norėčiau, kad visi atvyktų ir čia, į Pietus.

39 Édouard Jean Baptiste Détaille (1848–1912) – prancūzų dailininkas.

40 Les Saintes-Maries-de-la-Mer – pajūrio vietovė apie 40 km į pietus nuo Arlio.

41 Vincento seserys Elisabeth Huberta Du Quesne-Van Gogh (1859–1936) ir Willemina Jacoba van Gogh (1862–1941).

Pats sau nuolatos priekaištauju, kad mano tapyba nepadengia savo pačios sąnaudų. Tačiau turiu dirbti, bet gerai suprantu, jog, aplinkybėms taip susiklosčius, kad privalėčiau daugiau užsiimti prekyba, – jeigu tik tai būtų bent koks palengvinimas tau, – padaryčiau tai be širdies skausmo.

Mourier[42] duos tau dar du piešinius plunksna. Ar žinai, ką turim su tais piešiniais padaryti? Ogi daryti albumus po 6 ar 10, ar 12, kaip tie albumai su originaliais japonų piešiniais. Man labai patiktų padaryti tokius Gauguino ir Bernardo albumus. Mat piešiniai pasidarytų dar geresni. [Laiške nupieštas eskizas]

Šiandien čia pirkau dažų ir drobės, mat jeigu orai vėl bus tinkami, noriu kibti į darbą. Priežastis, kodėl, užsisakant dažus, vien baltų būtinai reikia dešimt didelių tūbelių. Žinai, įstabu, vieną čionykščių vakarų ant Montmajouro kalvos mačiau raudoną besileidžiančią saulę, nušvietusią kamienus ir šakas pušų, suleidusių šaknis į uolų masyvą, dėl kurio tie kamienai ir šakos nusidažė ryškiai oranžine spalva, o kitos pušys, augančios tolėliau, buvo prūsiškos mėlynos spalvos ir ryškėjo švelnaus žalsvai mėlyno dangaus fone, – melsvas dangus, tai ir yra Claude'o Monet efektas, buvo nuostabu. Baltas smėlis ir balti uolų sluoksniai žemiau medžių įgijo mėlyną atspalvį. Būčiau norėjęs nutapyti tą panoramą, kurios pirmuosius piešinius tu turi. Viskas taip erdvu ir nevirsta į pilkumą, lieka žalia iki pat paskutinės linijos – mėlyna, ta kalvų virtinė. Šiandien audra ir lietus, kas, beje, išeis į gera. Jeigu Koningas[43] verčiau norėtų tapytos studijos, daryk, kaip išeis.

Gerai pagalvok prieš sutikdamas su viskuo, ko pageidauja Goupiliai, ir jeigu dėl to turėtų rastis permainų mano gyvenime, dabar, kai man sveikata taisosi, aš galiu bet kur dirbti, ir jeigu kas, neturiu jokių apibrėžtų darbo idėjų. Spaudžiu ranką tau ir Koningui,

t. à. t.

Vincentas

Manau, kad *baltajam* sodui reikalingi balti rėmai, šalti ir grubūs[44].

Gerai suprask, kad verčiau aš užmesiu tapybą, nei matysiu tave nusiplūkusį dėl pinigų. Pinigų tau, žinoma, reikia, bet ar mums jau taip blogai, kad turėtume jų

42 Christian Vilhelm Mourier-Petersen (1858–1945) – danų dailininkas.

43 Arnold Hendrik Koning (1860–1945) – olandų dailininkas.

44 *Baltasis sodas* (1888, Amsterdamas, Van Gogho muziejus).

taip toli ieškoti? Juk gerai supranti, kad „ruošimasis mirčiai“, krikščioniška mintis (Kristaus laimė, kad jis, mano nuomone, ta idėja visai nebuvo persiėmęs, juk jis čionykščius žemės žmones ir daiktus mylėjo labiau, nei būtų derėję, žvelgiant į žmones, kurie jį laiko vien šmėkla), jeigu tad taip gerai supranti, kad ruošimasis mirčiai yra dalykas, dėl kurio nereikia sau sukti galvos, tai argi nematai, kad ir atsidėjimas, gyvenimas vardan kitų ir savęs užmiršimas veda į savižudybę, nes šitaip savo draugus tu darai tiesiog žmogžudžiais.

Taigi jeigu nuspręstum, kad turi leistis į tokias keliones, negaudamas atsikvėpti, tikrai, man praeis noras pačiam ramiai darbuotis. Ir jeigu priimsi tą pasiūlymą, gerai – bet tada paprašyk Goupilius priimti mane atgal už ano meto algą ir imkis mane drauge į kelionę. Žmonės vertesni už daiktus, ir juo daugiau pastangų dedu dėl paveikslų, juo menkiau jie man terūpi. Priežastis, kodėl mėginu juos daryti, yra noras būti tarp dailininkų. Gerai supranti, kad man nemalonu versti tave uždirbti pinigus, tad verčiau vienaip ar kitaip likime drauge. Kur esama valios, esama ir kelio, ir aš manau, kad ilgus metus būsi sveikas, jeigu tik dabar pasveiksi. Bet nesiplūk nei dėl manęs, nei dėl kitų. Juk gerai atmeni senojo Sixo[45] portretą, vyrą, išeinantį su pirštinėm rankoje. Gerai, gyvenk, kol šitaip išeisi; tokį tave regiu: vedusį, užimantį iškilią padėtį Paryžiuje. Toks tu gerai atrodai. Pagalvok apie tai ir pasitark su Gruby prieš priimdamas pasiūlymą.

t. à. t.

Vincentas

KOMENTARAS

Abu Vincento van Gogho (1853–1890) laiškai broliui Theodore'ui (Theo) van Goghui (1857–1890) rašyti 1888 m. pavasarį iš Arlio. Jie saugomi Amsterdamo Van Gogho muziejuje. Pristatomi laiškų vertimai ir komentaras parengti pagal internetinį tinklalapį *www.vangoghletters.org*. Laiškų numeracija pateikiama pagal šį šaltinį (ankstesniuose laiškų rinkiniuose numeriai šiek tiek skiriasi, tačiau juos nesunku patikslinti pagal laiško datą). Parenkant šiuos laiškus, atsižvelgta į jų informatyvumą.

45 Jan Six (1618–1700) – Amsterdamo meras; greičiausiai turimas omenyje 1654 m. Rembrandto nutapytas portretas.

Vincentas van Goghas buvo ne tik puikus tapytojas, bet ir aistringas laiškų rašytojas. Žinoma 902 jo laiškų, iš jų daugiau kaip 800 saugoma Van Gogho muziejuje Amsterdame. Vienas svarbiausių jo korespondentų buvo brolis ir mecenatas Theo.

Van Gogho laiškai jau seniai pripažinti ne tik vertingu dailės istorijos šaltiniu, bet ir plačiosios visuomenės dėmesio vertu epistoliarinio žanro pavyzdžiu[46]. Tai paskatino imtis monumentalaus projekto: 2009 m. spalį paviešinti penkiolika metų trukusio laiškų tyrimo darbo rezultatai – kritinis šešiatomis laiškų rinkinys trimis (nyderlandų, prancūzų ir anglų) kalbomis[47] ir tą pačią medžiagą virtualiu pavidalu pateikiantis atviros prieigos tinklalapis. Van Gogho laiškų projekto vykdytojai – Amsterdamo Van Gogho muziejus ir Nyderlandų karališkosios mokslų akademijos Huygenso institutas.

1987 m. Van Gogho laiškų tyrinėtojas Janas Hulskeris pabrėžė, kad būtų idealu parengti laiškų leidimą pagal jų parašymo chronologiją, papildžius laiškus atitinkamais komentarais, paaiškinimais apie minimus asmenis, dailės ar literatūros kūrinius ir kt. Kritinio leidimo sudarytojų grupė šį pasiūlymą priėmė. Nutarta pateikti van Gogho laiškus tokia tvarka, kokia jie buvo parašyti, ir kartu kiek įmanoma išsamiau atskleisti jų kontekstą.

Van Gogho laiškai skiriami į dvi pagrindines grupes – jo rašytus ir jam rašytus laiškus. Iš 819 laiškų 651 Vincentas parašė broliui Theo. Gautų laiškų rinkinyje 83 laiškai, iš jų 39 nuo Theo. Skaičiai įspūdingi, tačiau van Gogho epistoliarinis palikimas nebeatrodys toks gausus palygintas su kitų garsių dailės pasaulio veikėjų korespondencija: Delacroix laiškų rinkinį sudaro 1500 vnt., Monet – daugiau nei 3000 laiškų.

Van Gogho laiškai 2009-ųjų leidime suskirstyti ne tik chronologiškai, bet ir topografiškai. Daugiausia laiškų parašyta Londono, Paryžiaus, Amsterdamo, Etteno, Hagos ir Arlio periodais. Dar vienas klasifikacijos aspektas: skirstymas pagal gavė-

46 Pirmą Vincento van Gogho laiškų rinkinį sudarė ir 1914 m. išleido Theo van Gogho žmona Jo Gezina van Gogh-Bonger. 1952–1954 m. visus tuomet žinomus laiškus į keturtomį *Verzamelde brieven van Vincent van Gogh* sudėjo Jo sūnus. Šis leidinys išverstas į keletą užsienio kalbų.

47 *Vincent van Gogh. The letters. The complete illustrated and annotated edition*, 6 t., sudaryt. L. Jansen, H. Luijten, N. Bakker, Thames & Hudson, Actes Sud, Amsterdam University Press, 2009.

jus ar siuntėjus. Gausiausias jau minėtasis susirašinėjimas su broliu Theo; nemažai laiškų rašyta seseriai Willeminai, tapytojams Bernard'ui, Gauguinui ir Anthonui van Rappardui.

Atskirą grupę sudaro laiškai su paveikslų eskizais. Laiškuose, aptariančiuose tapomus kūrinius, pateikiama žinių apie techninius dalykus, meninių ieškojimų procesą: išraiškos priemones, kompoziciją ir kt.

Tinklalapio paieškos galimybės leidžia surasti tikslią įvairių lygių informaciją. Sudarytos sąlygos analizuoti originalų tekstą, jo vertimus, tekstinius ir vaizdinius papildymus bei komentarus. Kritiniame laiškų leidime pateikta išsami laiškų tekstologinė analizė: aptariamos van Gogho stiliaus ypatybės, rašybos įpročiai, būdingos klaidos, užsienio kalbų vartojimas ir kt.

Kritinis leidimas aprėpia ir prarastosios korespondencijos grupę: remiantis kitais šaltiniais aptariama korespondentų grupė, su kuria van Goghas bendravo laiškais, bet su kuria susirašinėjimas neišliko.

Vertingi kritinio leidimo priedai – laiškuose vartotų sutrumpinimų sąrašas, medžiagų ir tapybos technikų glosarijus, dailės terminų žodynėlis, spalvų pavadinimų paaiškinimai, drobių formatų sąrašas, laiškuose minėtų paveikslų ir cituotos literatūros sąrašai.

Laiškų publikaciją lydi detali van Gogho biografija, leidžianti susieti laiškuose aprašomus įvykius bei asmenis su dailininko gyvenimo tikrove. Kartu parodoma, kokio pobūdžio biografinę informaciją teikia van Gogho laiškai.

KAROLIS SABECKIS

Mariana Veriovkina. Laiškas Aleksejui Javlenskiui

> **Tekstas iš:** Lietuvos nacionalinės Martyno Mažvydo bibliotekos Retų knygų ir rankraščių skyriaus, f. 19, b. 1462, l. 16–17 (iš rusų k. išvertė ir komentarus parengė Laima Laučkaitė)

[Aš galvoju] būtent apie spalvų uždavinio santykį su paveikslo masteliu ir kompozicija, t. y. apie tai, koks šis uždavinys sudėtingas ir kaip jį išspręsti. Kuo vadovaujiesi, tapydamas spalva? Noru išgauti akordą. Kuo stipresnis ir sudėtingesnis akordas, tuo daugiau erdvės reikia jo rezonansui. Štai kodėl naudojant labai ryškias spalvas norisi didelės drobės, o naudojant pilkas užtenka apsiriboti mažesniais masteliais. Nesudėtingą spalvų akordą galima išreikšti paprasta judėjimo forma. Aš priėjau išvados, kad paveiksluose, kur suderintos dvi trys spalvos, o juo labiau kur yra unisonas, negali būti jokio stipraus judėjimo, t. y. gali būti jėga, bet ne sudėtingumas. Kuo paprastesnė kompozicija, tuo labiau ji atitinka kolorito idėją. Didysis skonis – Whistleris tai suvokė – visiškai ramios paveikslų figūros ir spalvų harmonija. Kuo sudėtingesnis spalvų akordas, tuo daugiau erdvės reikia jam išsiskleisti ir tuo sudėtingesnis turi būti ir piešinys. [Ignacio] Zuloaga paveiksle *Sąvadautoja* nutapė tris figūras nedidelėje drobėje, o paveiksle *Consuelo* [*Konsuela*] – tik vieną, nes pirmuoju atveju koloritas kur kas subtilesnis, nei galingas rožinis *Consuelo* tonas. Taigi, kuo ryškesnė spalvų idėja, tuo didesnė drobė, kuo spalvos vieningesnės, tuo paprastesnė kompozicija. [Zuloagos paveiksle] *Meilės gatvė* – pozos ir judesiai, visas piešinys labai sudėtingas, nes sudėtinga ir spalvų gama. Liuksemburgo [muziejaus] portrete, kur viskas juoda, o vienintelė spalvų nata – rožės, figūra komponuota labai paprastai. Šis sąmoningas ar nesąmoningas siekis būdingas visų didžiųjų meistrų kūrybai ir būtent šiuo piešinio ir spalvų santykiu grįstas tas stilius, ta monumentali ramybė, kuria pasižymi kiekvienas didis meno kūrinys nuo mažųjų olandų paveiksliukų iki gigantiškų Puvis de Chavannes drobių. Štai ko tau trūksta. Tu labai blaškaisi, dėl ko tavo drobėms stinga tikrojo stiliaus. Puikiai supranti, kad reikia ko nors atsisakyti, bet ne visada žinai, ką aukoti, apsiribodamas vien spalvomis.

Aš suvokiau, kad galima matematiškai tiksliai gauti tą patį įspūdį iš mažutės pilkšvos drobės ir iš didžiulio spalvingo paveikslo, jei atsižvelgta į šiuos santykius. Mažutis Whistlerio *Liepsnos efektas* veikia taip pat monumentaliai kaip ryški [Zuloagaʼos] *Consuelo*. Monumentalumas yra stilingumas, dėl to pačios įvairiausios meistrų drobės gali sugyventi kartu. Dar aš manau, kad jeigu teisingai surinksi raudono medžio, mėlynos žemės, žalio dangaus akordą, gali pasiekti tokį pat natūralų įspūdį kaip iš įprasto žalio medžio, mėlyno dangaus, raudonos žemės derinio. Taigi mene jokiu būdu negalima pasikliauti tikroviškumo dėsniu. Vaizduoti tikrovę, gyvenimą galima tik taip, kaip jie menininkui atrodo. Visos pastangos prikelti gyvenimą fotografiškai – beprasmės. Iš viso meno, kurį mačiau, tik vaikiški Cézanneʼo paveikslai man perteikia Prancūziją. Mene viskas sąlygiška. Nesąlygiškas tik regimo pasaulio poveikis dailininko sielai. Ir jei mėlynas dangus ir žydra jūra atsispindi joje kaip balta staltiesė ant juodo stalo, tai šimtą kartų tikriau, nei pastangos tiksliai perteikti matytus tonus. Mene viskas sąlygiška. Kuo daugiau galvoju, tuo aiškiau suvokiu šio dėsnio griežtumą. Vargas tapant atsiminti tai, kas yra [tikrovėje]. Visa, kas yra [tikrovėje], tinka tik siekiant išreikšti tai, ko [tikrovėje] nėra.

Menas – tai matematiniai dėsniai. Štai ta naujovė, kurią aš suvokiau. Nežinau, sąmoningai ar nesąmoningai, bet kiekvienas genijus kuria pagal šiuos dėsnius. Manau, kad sąmoningai, turėdama omenyje tai, ką genijai sakė apie meną. Kiekvieną šedevrą galima suskaidyti į matematinius dėmenis: 1. spalvų akordą; 2. jo skambėjimo erdvę; 3. linijų ribas pagal spalvos sudėtingumą ir jėgą.

Nežinau, ar suprantama tai, ką kalbu. Labai sunku rasti žodžius. Rašau tau, kaip sugebu, kad nepamirščiau. Vakar oras buvo puikus, gulėjau smėlyje vienmarškinė su sijonu. Viešbutyje belikom tik mes ir kariškio šeima. Apkabinu tave tūkstantį sykių. Baisiai galvoju, baisiai myliu.

Mania

KOMENTARAS

Lietuvos Nacionalinės bibliotekos Retų knygų ir rankraščių skyriuje, Piotro Veriovkino fonde, saugomas unikalus XX a. pradžios Vakarų modernizmo šaltinių rinkinys. Tai fondo sudarytojo, Kauno ir Vilniaus gubernatoriaus Veriovkino sesers, dailininkės Marianos Veriovkinos (1860–1938) susirašinėjimas. Jos korespondencija su vokiečių ekspresionizmo dailininkais – Aleksejaus Javlenskio, Vasilijaus Kandinskio, Paulio Klee ir kitų laiškai bei pačios dailininkės laiškai Javlenskiui buvo saugomi šeimos archyve Veriovkinų rezidencijose Kaune ir Vilniuje, tarpukariu atsidūrė šeimos dvare *Blagodat* Vyžuonėliuose netoli Utenos. 1940 m. SSSR aneksavus Lietuvą prasidėjo dvarų turtų nacionalizacija. Vyžuonėlių šeimininkas pabėgo į Vakarus, o jo biblioteka ir archyvas pradėjo savo klajones Lietuvoje, kol 1942 m. atsidūrė Centrinėje bibliotekoje Kaune. Iš ten pokario metais rinkinį perėmė tuometinė Respublikinė, dabar Nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka.

Mariana Veriovkina, arba Marianne von Werefkin, Vakarų Europos dailės istorijoje žinoma kaip vokiečių ekspresionizmo sambūrio *Mėlynasis raitelis* (*Der Blaue Reiter*) dalyvė. Ji gimė rusų dvarininkų šeimoje Tuloje, užaugo Vilniuje. Daile susižavėjo apie 1879-uosius. Pirmuosius paveikslus sukūrė Vyžuonėlių dvare. Rimčiau mokytis dailės pradėjo Maskvos tapybos, skulptūros ir architektūros mokykloje. Sankt Peterburge lankė privačias tapybos pamokas pas Ilją Repiną. 1896 m. kartu su bičiuliu tapytoju Javlenskiu išvyko tęsti dailės studijų į Vokietiją ir iki Pirmojo pasaulinio karo pradžios gyveno Miunchene. Veriovkinos butas tapo menininkų ir intelektualų salonu; jame rinkosi jauni austrų, rusų, vokiečių dailininkai, muzikai, rašytojai, Miuncheno diduomenės atstovai. 1909 m. kartu su bendraminčiais Adolfu Erbslöhu, Javlenskiu, Kandinskiu, Alexanderiu Kanoldtu, Gabriele Münter ir kitais Veriovkina įkūrė grupę *Naujasis dailininkų susivienijimas* (*Neue Künstlervereinigung*), o pastarajai suskilus 1911 m. – sambūrį *Mėlynasis raitelis*. Ankstyvuoju 1880–1896 m. laikotarpiu Veriovkina tapė realistinius kūrinius, apie 1896 m. iš viso nustojo kurti ir grįžo prie tapybos tik 1906 m. Apie 1907 m. pasuko ekspresionizmo linkme.

Veriovkina buvo plačių interesų menininkė. Domėjosi literatūra, filosofija, žavėjosi meno atnaujinimo idėjomis. Savo apmąstymais ji nuolat dalijosi su bendraminčiais Kandinskiu, Klee, o ypač gyvenimo draugu Javlenskiu. Išvykusi iš Miuncheno į Rusiją ar atostogauti į Vokietijos bei Prancūzijos kurortus rašė Javlenskiui ilgus, nuodugnius laiškus. Kai kurie Veriovkinos laiškai yra iliustruoti jos piešiniais, paveikslų eskizais. Veriovkinos epistolinis palikimas yra įdomus ir vertingas Vakarų moderniojo meno pažiūrų šaltinis.

Laiškai Javlenskiui rašyti rusų kalba XIX a. antroje pusėje – XX a. pradžioje. Norint juos perskaityti, reikia išmanyti senąją rusų kalbos rašybą, vartotą iki 1917 m. bolševikų rašto reformos. Laiškuose taip pat dažnos vokiškos, prancūziškos, angliškos frazės. Dailininkės laiškų tyrinėjimą apsunkina trys aplinkybės. Viena vertus, dailininkė (ypač vyresnio amžiaus) dažnai rašė skubėdama, kartais blogai jausdamasi, tad jos braižas sunkiai įskaitomas, atskiri žodžiai neiššifruojami. Antras keblumas – įprotis nedatuoti laiškų ir nenurodyti juose nei savo, nei adresato buvimo vietos. Dėl to transkribavus laiškus, remiantis pagalbine literatūra teko pagal minimus asmenis, vietas ir įvykius nustatinėti, kada ir kur laiškai rašyti, kitaip sakant, identifikuoti šaltinio vietą ir laiką. Darbą komplikavusi trečia aplinkybė – Veriovkinos įprotis rašyti ant nedidelių, pusiau sulenktų lapų, tad vieną laišką sudaro du-šeši tokių lapelių blokai. Kol laiškai buvo laikomi vokuose, pasakojimo eiliškumas buvo aiškus, tačiau išgabentas iš dvaro archyvas buvo ne kartą kraustomas, tvarkingai sudėliota korespondencija per tuos perkraustymus buvo sumaišyta, išgrobstyta. 1964 m. Veriovkinų šeimos rašytinį palikimą tvarkiusi Respublikinės bibliotekos archyvarė Marijona Čilvinaitė atskyrė Marianos Veriovkinos korespondenciją, sudėjo laiškus į bylas stengdamasi kiek įmanoma atkurti jų visumą. Deja, tai pavyko padaryti nevisiškai: atskirų laiškų dalys atsidūrė skirtingose bylose, pasitaiko, kad bylos pradžioje įdėta laiško pabaiga, o už keliolikos lapų – jo pradžia ir pan. Ši painiava dar labiau paaštrina laiškų chronologijos problemą. Taigi šaltinio tyrinėtojo laukia nelengvas, laiko, atidos ir sumanumo reikalaujantis galvosūkis: iš šimtų lapų, saugomų bylose, sudėti dėlionę, kuri leistų atkurti laiškų visumą, jų chronologiją, nustatyti rašymo datas bei vietas.

Antologijoje pristatytas Veriovkinos laiškas buvo rašytas 1903 m. rudenį dailininkei atostogaujant Normandijoje, Carteret vietovėje prie Lamanšo. Iš Miuncheno Veriovkina vyko per Paryžių ir praleido dieną numylėtoje modernizmo sostinėje. Kaip matyti iš laiško, trumpos viešnagės metu patyrė stiprių meninių įspūdžių, sukėlusių minčių, kurias galime laikyti naujojo meno teorinėmis įžvalgomis, kuriomis dailininkė skubėjo pasidalinti su artimu žmogumi.

Paryžiuje Veriovkina aplankė Liuksemburgo muziejų – tuo metu vienintelį Europos muziejų, kurio nuolatinė ekspozicija (taip pat ir muziejuje rengiamos parodos) pristatė naujausią, t. y. XIX a. antros pusės ir XX a. pradžios, tapybą. Čia

būta puikios impresionistų ir postimpresionistų kolekcijos, tačiau Veriovkina labiau įsidėmėjo anglų dailininko Jameso McNeilo Whistlerio ir ispanų tapytojo Ignacio Zuloagos portretus. Portreto žanras itin domino ir Veriovkiną, ir Javlenskį. Veriovkinos minimi autoriai laikyti pripažintais portreto meistrais, tapė iš natūros, bet itin domėjosi meninės formos problemomis, būdingomis *fin de siècle* epochai. Tai – niuansuotas subtilus koloritas, rafinuota kompozicinė struktūra, temperamentinga, laisvų, meistriškų potėpių tapysena.

Veriovkinos apmastymų centre – taip pat kūrinio formos problemos, pirmiausia koloritas ir jo santykis su paveikslo kompozicija bei formatu. Apibendrindama savo įspūdžius ji analizuoja spalvų sąskambio priklausomybę nuo formato ir kompozicijos elementų ritmo ir prieina išvados, kad tapyboje galioja dėsniai, panašūs į matematikos taisykles, kurių ir laikosi visi didieji menininkai, pasiekę „stilingumo“ ir „monumentalumo“. Kitaip sakant, Veriovkinos laiškas liudija modernizmo diskursui būdingą polinkį į formalizmą ir grynųjų, „amžinųjų“ formos dėsnių paieškas, kuris šiandien atrodo naivus, bet amžininkų buvo suvokiamas kaip rimta, atkaklių pastangų ir ieškojimų verta problema.

Ypač įdomi laiško dalis, kurioje Veriovkina kalba apie paveikslo koloritą ir jo santykius su paveikslo objektų realių prototipų spalvomis. Ji gina vaizduotės laisvę ir vaizdavimo sąlygiškumo teisę, tvirtina, kad dailininkas mato tikrovę „vidinėmis“ sielos akimis ir neprivalo fotografiškai atkurti tikrovės įspūdžio. Iškalbinga pastaba apie Paulio Cézanne'o dailę, kuri, anot Veriovkinos, tobulai perteikė Prancūzijos kraštovaizdį.

Pavyzdį apie paveikslą su raudonu medžiu, mėlyna žeme ir žaliu dangumi galime laikyti Veriovkinos ir Javlenskio dailei būdingos fovistinės ir ekspresionistinės raiškos vaizdžia iliustracija, pralenkusia laiką. Veriovkina rašė 1903 m., o fovistai Paryžiaus Rudens salone debiutavo tik 1905 metais. Kita vertus, pati Veriovkina laiške aprašytuosius koloristinius principus pradėjo taikyti tik po trejų ketverių metų.

Laiške suformuluoti pagrindiniai modernizmo postulatai – meno laisvė, autonomija nuo tikrovės, individualaus braižo ir subjektyvios raiškos išaukštinimas. Šios idėjos aplinkoje, į kurią įsiliejo Veriovkina, atvykusi į Miuncheną, buvo gvildentos nuo XIX a. pabaigos. Pristatytąjį Veriovkinos laišką Javlenskiui galime lai-

kyti tipišku jos aplinkos idėjiniu tekstu, kuris kartu liudija ir moterų dailininkių įnašą į modernizmo plėtotę, vis dar nepakankamai nušviestą dailės istorijoje.

Veriovkinos korespondencijos Lietuvoje yra paskelbusi Laima Laučkaitė rinkinyje *Baltijos archyvas: rusų kultūra Pabaltijyje* (*Балтиский архив: русская культура в Прибалтике*, t. 9, sudaryt. Pavel Lavrinec, Vilnius: VU leidykla, 2005), monografijoje *Ekspresionizmo raitelė Mariana Veriovkina* (Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2007)

LAIMA LAUČKAITĖ

AUTOBIOGRAFIJA

Autobiografija, kaip liudija žodžio etimologija (iš graikų k. *autos* – pats + *bios* – gyvenimas ir *graphen* – rašyti), skiriasi nuo kitų rašytos biografijos tuo, kad apie save pasakoja pats autobiografijos autorius. Tai retrospektyvus realaus asmens pasakojimas, sudalintas chronologiniais arba teminiais tarpsniais, kurio centre yra pasakojimo autoriaus gyvenimas, įvairūs to gyvenimo aspektai arba, pasak autobiografijos tyrinėjimų klasiko, prancūzų literatūrologo Philippe'o Lejeune, „individuali istorija“[1].

Autobiografija neturi nei struktūros, nei stiliaus, nei apimties apribojimų, išskyrus tai, kad ją rašant įprasta laikytis chronologinio nuoseklumo, kuris sutampa su autoriaus gyvenimo laiku.

Autobiografijos formą ir apimtį lemia jos paskirtis: tai gali būti sausas gyvenimo faktų, susijusių su profesine karjera, išdėstymas ir profesinės karjeros apibūdinimas, bet taip pat ir išsamus pasakojimas apie savo gyvenimą, skirtas ateities kartoms. Pasak Lejeune'o, autobiografijos autorius paprastai yra nusiteikęs sąžiningai pasakoti teisybę apie save. Vis dėlto autobiografijoje kai kurie dalykai gali būti nuslėpti, sąmoningai ar nesąmoningai iškreipti.

Autobiografijos žanro pavyzdžių paliko įvairios epochos ir kultūros. Tarp žinomiausių – šv. Augustino *Išpažinimai* (397–398), Jeano-Jacques'o Rousseau *Išpažintis* (1765–1770), publikuota 1782 ir 1789 m. bei siejama su modernios autobiografijos atsiradimu, Thomas'o de Quincey *Anglo opijaus valgytojo išpažinimai* (*Confessions of an English Opium-Eater*, 1821), Giacomo Casanova *Mano gyvenimo istorija* (*Histoire de ma vie*, 1822), Levo Tolstojaus pseudobiografinė trilogija *Vaikystė. Paauglystė. Jaunystė* (*Детство. Отрочество. Юность*, 1852–1856). Vienas ankstyviausių dai-

1 Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris: Seuil, 1975.

lininkų autobiografijų pavyzdžių yra šiame poskyryje pristatomi Benvenuto Cellini užrašai *Gyvenimas* (*Vita*, 1556–1558; išspausdinta 1728).

Dailės istorikus pirmiausia domina dailininkų, muziejų kuratorių, galerijų savininkų, dailės pirklių, antikvarų ir kitų dailės srities veikėjų autobiografijos, kurias, remdamiesi jų autorių profesija ir veiklos sfera, priskiriame dailės šaltinių grupei. Šis egoteksto žanras dailės istorikui yra naudingas šaltinis, nors juo vis dėlto negalima besąlygiškai pasikliauti. Patikimesnės paprastai yra trumposios autobiografijos, vadinamieji *curriculum vitae*, turintys dokumento statusą. Beletrizuotoje didesnės apimties autobiografijoje viešajai nuomonei itin jautrūs meno žmonės faktus neretai interpretuoja taip, kaip palanku jiems, siekdami pasirodyti prieš kitus, išaukštinti savo nuopelnus, nuslėpti silpnybes ar netinkamus poelgius, nutylėdami nesėkmes ir pan. Neatsitiktinai Antikos laikais autobiografijos žanras buvo vadinamas apologija – apsigynimu, išsiteisinimu. Vis dėlto dokumentiškumas bet kuriuo atveju yra vienas esminių autobiografijos ypatumų, tad ji, taikant kritinę prieigą, padeda rekonstruoti jos autoriaus ir jo aplinkos gyvenimo aplinkybes.

Dailininko autobiografiją būtų galima prilyginti jo autoportretui. Tačiau iš tiesų autoportreto herojus atskleidžia save nepriklausomai nuo charakterio savybių, išorės bruožų ir socialinio vaidmens, kuriuos išryškina savo kūrinyje. Jis vis viena turi būti atpažįstamas, taigi perteikia esminę dalį savęs, uždarydamas savąjį ego mažame paveikslo mikrokosmose. Autoportreto autorius „aš“ kreipiasi į žiūrovą kaip į tiesioginį pašnekovą, klausytoją, taigi suvokia jį antruoju asmeniu – „tu“. Autobiografija leidžia pažvelgti į save kaip į trečiąjį asmenį – „ją“ arba „jį“. Toji „ji“ arba „jis“ paverčiamas pagrindiniu laike plėtojamo naratyvo herojumi[2].

Didelės apimties literatūrinės formos dailininkų autobiografijų, palyginti su kitų profesijų atstovų tokio pobūdžio tekstais, nėra daug. Poreikį įsiamžinti dailininkai, matyt, dažniau tenkino kurdami autoportretus. Pavyzdžiui, Rembrandtas (1606–1669) jų nutapė net apie šešiasdešimt (dar 32 išraižė ir septynis nupiešė)[3]. Jeigu skaičiuosime, kad jo meninė karjera truko apie 40 metų, išeitų, kad Rembrandtas kasmet vidutiniškai sukurdavo po du autoportretus. Van Goghas (1853–1890), laikomas vienu ryškiausių moderniųjų laikų portretistų, nutapė tik 43 portretus. Jie puikiai yra susiję su laiškų temomis. Van Goghas savo autobiografiją išdėstė laiškuose ir tapybos kūriniuose. Visų sričių autobiografinę literatūrą labai praturtino moterys – ypač atidžios detalėms, buitinėms situacijoms, žmonių santykiams, tačiau dailininkės ne daugiau linkusios raštu dėstyti savo gyvenimą už dailininkus.

Vis dėlto autobiografija užima gana reikšmingą vietą tarp kitų dailės šaltinių. Kartais visiškai trumpučiai gyvenimo aprašymai leidžia atkurti gyvenimą ir veiklą asmens, kuris buvo visiškai pamirštas. Tokio mikroistorijos tyrimo galimybes rekonstruoti ištisos epochos kultūrinę situaciją ir nustatyti jos dalyvius, jų socialinius santykius ir vaidmenis iliustruoja, pavyzdžiui, istoriko Jameso S. Amelango tyrimas, pagrįstas amatininkų autobiografijų studijomis[4].

Lietuvos dailės muziejaus archyve saugomas labai vertingas XX a. Lietuvos dailės istorijos šaltinis – Justino Vienožinskio prašymu parašytas jo amžininkų dailininkų autobiografijų rinkinys. Duomenys turėjo būti panaudoti Vienožinskio rengiamoje Lietuvos dailės apžvalginėje istorijoje. Šiandien kai kurios šių autobiografijų – pagrindinis šaltinis apie jų autorius.

GIEDRĖ JANKEVIČIŪTĖ

2 Plg. O. Calabrese, *L’arte dell’autoritratto. Storia e teoria di un genere pittorico*, Firenze: VoLo, 2010 (originalus leidimas: O. Calabrese, *L’art de l’Autoportrait*, Paris: Editions Citadelles & Mazenod, 2006), p. 315.

3 Žr.: *Rembrandt by Himself*, kat., sudaryt. C. White, Q. Bouvelot, London: Thames & Hudson, 2000.

4 J. S. Amelang, *The Flight of Icarus: Artisan Autobiography in Early Modern Europe*, Stanford University Press, 1998.

Benvenuto Cellini. Gyvenimas

> **Tekstas iš:** *Benvenuto Čelinio gyvenimas*, vertė Eduardas Viskanta, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1961, p. 366–368, 472–473 (komentarus parengė Giedrė Jankevičiūtė)

XVI

Likęs patenkintas mano darbais, karalius[5] grįžo į savo rūmus, o mane paliko apibertą tokiais pagyrimais, kad ilga būtų apie tai pasakoti. Rytojaus dieną bepietaudamas jis liepė mane pašaukti. Čia pat buvo Feraros kardinolas[6], kuris pietavo su juo. Kai aš atvykau, karalius dar tebevalgė antrą patiekalą; man prisiartinus prie jo didenybės, tuojau jis pradėjo kalbėtis su manim, sakydamas, kad jeigu jau jis turi tokį gražų mano dirbtą dubenį ir tokį gražų ąsotį, tai prie jų reikėtų dar pridėti ir gražią druskinę[7]; jis norįs, kad aš apmesčiau jam piešinį; tik geidžiąs pamatyti jį greitai. Tada aš atsakiau: „Jūsų didenybė pamatys tokį piešinį daug greičiau, negu manote, nes, jau bedarydamas dubenį, aš pagalvojau, kad prie jos derėtų ir druskinė. Mano piešinys jau gatavas, ir jeigu jo didenybė pageidauja, aš galiu tučtuojau parodyti." Karalius žvaliai pasisuko į tuos sinjorus, būtent į Navaros karalių, į Lotaringijos kardinolą bei Feraros kardinolą, ir tarė: „Štai čia iš tiesų žmogus, kurį turi pamilti ir jo trokšti kiekvienas, kas tik jį pažįsta." Paskui jis man pareiškė, kad mielai pasižiūrėtų to mano druskinės piešinio. Aš greit suvaikščiojau į namus, nes man tereikėjo pereiti upę, tai yra Seną. Aš atsinešiau vaško modelį, kurį buvau padaręs dar Feraros kardinolo prašomas Romoje. Kai prisiartinau prie karaliaus ir atskleidžiau jam modelį, karalius nustebęs sušuko: „Čia kažkas

5 Turimas omenyje Prancūzijos valdovas Pranciškus I (1494–1547). Jo dvare Cellini viešėjo kelerius metus nuo 1540 m. – *Čia ir toliau sudaryt. past.*

6 Ippolito d'Este (1479–1520). Jo užsakymu Cellini buvo pradėjęs projektuoti druskinę, kurios ikonografinę programą kūrė du Romos eruditai Luigi Alamanni ir Gabriele Cesano. Pamatęs būsimo dirbinio vaško modelį kardinolas pabūgo darbų kainos ir atsisakė Cellini paslaugų.

7 Pasakojama vadinamosios Pranciškaus I druskinės (1540–1543; Viena, Meno istorijos muziejus) sukūrimo istorija.

šimtą kartų dieviškesnio, negu aš būčiau kada pamanęs! Nuostabus tai žmogus! Turbūt jis niekados nesiilsi." Paskui džiaugsmingu veidu jis atsigręžė į mane ir pasakė, kad šitas darbas jam labai patinka ir kad norėtų jį turėti iš aukso. Feraros kardinolas, kuris buvo čia pat, pažvelgė į mane ir mirktelėjo, lyg norėdamas pasakyti, kad šį modelį jis pažįsta: čia tas pats, kurį aš jam padariau Romoje. Tada aš tariau: „Esu jau sakęs, jog šį darbą atliksiu tam, kas jį norės turėti." Kardinolas, prisiminęs šituos mano žodžius, beveik supyko, nes jam atrodė, lyg aš noriu jam atsikeršyti, ir tarė karaliui: „Valdove, tai yra milžiniškas darbas, todėl aš nuogastauju vien dėl to, kad mes niekad nematysime jo užbaigto. Šitie talentingi žmonės, kuriems gimsta tie dideli sumanymai, mielai juos pradeda, gerai neapgalvodami, kada jie bus baigti. Užsakant tokius didelius darbus, norėtųsi žinoti, kada juos galima turėti." Į tai karalius atsakė: kas taip baimingai galvotų apie darbų užbaigą, niekad nė vieno nepradėtų. Tuo jis norėjo maždaug pasakyti, kad šitokių darbų tenesiima silpnadvasiai žmonės. Tada aš taria: „Kai valdovai padrąsina savo tarnus, kaip tai daro ir sako jūsų didenybė, visi dideli sumanymai palengvėja. Jeigu Dievas man davė tokį nuostabų globėją, aš tikiuosi jam užbaigti daug didžių ir nuostabių darbų." – „Ir aš tuo tikiu", – tarė karalius ir pakilo nuo stalo. Jis pasišaukė mane į savo kambarį ir paklausė, kiek aukso reikėtų tokiai druskinei. „Tūkstančio skudų", – atsakiau aš. Tučtuojau karalius pasišaukė savo iždininką monsinjorą vikontą d'Orbeką ir liepė tuoj pat išduoti man tūkstantį senųjų pilnasvorių aukso skudų. Mums išėjus iš jo didenybės aš nusiunčiau pašaukti tųdviejų notarų, per kuriuos aš buvau gavęs sidabrą Jupiteriui ir daug kitų dalykų.

Perėjęs Seną, pasiėmiau mažučiukę pintinėlę, kurią man buvo padovanojusi mano pusseserė vienuolė, keliaujant man per Florenciją. Mano laimė, kad paėmiau tą pintinėlę, o ne krepšiuką. Manydamas atlikti šį reikalą dar su šviesa, nes buvo dar gana anksti, ir nenorėdamas atitraukti darbininkų, aš netgi nepasirūpinau išsivesti su savimi tarno. Iždininką radau namie; jis jau turėjo prieš save pinigus ir atrinkinėjo juos taip, kaip jam buvo liepęs karalius. Kaip man pasirodė, tas nevidonas iždininkas tyčia uždelsė iki trijų valandų nakties atskaičiuoti man tuos pinigus. Aš, būdamas apdairus, liepiau pašaukti kelis savo darbininkus manęs palydėti, nes reikalas didžiai svarbus. Matydamas, kad jie vis neateina, aš paklausiau tą siųstąjį, ar jis išpildė mano pavedimą. Šitas nenaudėlis tarnas atsakė, kad išpildė ir kad mano gizeliai pasakę negalį ateiti, bet jis mielai nunešiąs man tuos pinigus. Aš jam atsakiau,

kad pinigus nešiu pats. Tuo tarpu buvo surašyta sutartis. Suskaitęs pinigus ir visus susižėręs į tą pintinėlę, aš užkišau ranką už abiejų rankenėlių; kadangi ranka labai sunkiai lindo, tai pinigai buvo gerai pridengti ir man šitaip juos nešti buvo daug patogiau, negu kad krepšely. Aš buvau gerai apsišarvavęs grandijais ir su savo špagele bei durklu prie šalies greitai nudrožiau keliu.

[...]

LXXII

Tučtuojau aš liepiau jį nunešti į mano dirbtuvę ir pradėjau jį tašyti; betašydamas jį sykiu dariau ir modelį, nes toks man užėjo noras doroti marmurą, kad aš neturėjau kantrybės laukti, kol padirbsiu modelį, reikalaujantį kruopštaus apgalvojimo. Girdėdamas, kad garsas iš jo eina duslus, aš daug kartų graudinausi, kad aplamai pradėjau jį doroti; vienok aš kaliau iš jo tą, ką galėjau, tai yra Apoloną ir Hiacintą[8], kurį dar ir dabar galima matyti neužbaigtą mano dirbtuvėje. Kai aš jį dirbau, hercogas [Cosimo I de'Medici] ateidavo į mano namus ir daug kartų sakydavo man: „Atidėk bent kiek bronzą į šalį ir pastūmėk truputį pirmyn tą marmurą, kad aš galėčiau pasižiūrėti, kaip tu dirbi." Aš tučtuojau imdavau kaltą į rankas ir dirbdavau drąsiai, užtikrintai. Hercogas mane paklausė apie modelį šitam marmurui. Aš atsakiau: „Valdove, šitas marmuras visas sutrūkinėjęs, bet aš žūt būt išgausiu iš jo ką nors, todėl nesiryžau lipdyti modelio, bet ir toliau taip dirbsiu, kiek bus galima." Labai greit hercogas man parsiųsdino iš Romos luitą graikiško marmuro, idant aš restauruočiau jam antikinį Ganimedą, dėl kurio ir kilo tas vaidas su Bandinelu[9]. Atėjus graikiškam marmurui, aš pamaniau, kad būtų nuodėmė pritrupinti iš jo gabalų ir daryti Ganimedui galvą, rankas ir kitas galūnes; tad aš pasirūpinau sau kitą luitą marmuro, o šitam graikiškam marmurui nulipdžiau mažutį vaškinį modeliuką, kuriam daviau vardą Narcizas[10]. Kadangi šis marmuras buvo su dviem plyšiais, einančiais gilyn daugiau kaip per ketvirtį uolekties ir į plotį per du geru pirštu, todėl aš padariau tą padėtį, kokią ir šiandien matome, norėdamas apsisaugoti nuo tų plyšių; taigi aš juos pašalinau iš savo figūros. Bet per tuos

8 1548; Florencija, *Museo Nazionale del Bargello*.

9 Turimas omenyje skulptorius Baccio Bandinelli (1488–1560).

10 1548; Florencija, *Museo Nazionale del Bargello*.

ilgus dvidešimtmečius šitie plyšiai visada būdavo pilni lietaus vandens, todėl nuo jo tas marmuras išpurto ir lyg sutrešo viršutinėje plyšio dalyje; tai pasireiškė po to, kai atsitiko tas didysis Arno potvynis [1547] ir mano dirbtuvėje vanduo pakilo virš pusantro uolekties. Kadangi tasai Narcizas stovėjo ant medinio stovo, tai vanduo jį parvertė ir jis sutrūko pusiau per krūtinę; aš vėl jį sulipdžiau ir kad nesimatytų to sutrūkimo, krūtinę apjuosiau jam gėlių girlianda. Išbaigiau aš jį apyaušrio valandomis ar netgi šventadieniais, kad tik nereikėtų atsitraukti man nuo Persėjo[11]. Kai aš vieną rytą tekinau savo kaltukus, ketindamas jį toliau dirbti, tekštelėjo man į dešinę akį smulkutėlytė plieno atskaliukė ir taip giliai įsigraužė į vyzdį, kad jokiu būdu negalėjau jos išimti. Aš jau tikriausiai maniau, kad neteksiu šios akies šviesos. Po keleto dienų pasišaukiau meistrą Rafaelį de Pilį, chirurgą, kuris paėmė du gyvus balandžius ir paguldęs mane aukštielninką ant stalo, paėmė tuos balandžius ir peiliuku perpjovė jiems pasparnėje gyslelę, iš kurios kraujas sutekėjo į mano akį. Nuo to kraujo aš tuoj pasijutau geriau, o po dviejų dienų plieno atskaliukė išėjo; akis liko išgelbėta ir regėjimas man netgi pagerėjo. Artėjant šv. Liucijos šventei, ligi kurios beliko trys dienos, aš padariau auksinę akį iš prancūziško skudo, padaviau ją vienai iš šešių savo dukterėčių, mano sesers Liperatos dukteriai, ir liepiau paaukoti ją tai šventajai; toji dukterėčia buvo maždaug dešimties metų ir per ją aš padėkojau Dievui ir šv. Liucijai[12]. Ilgą laiką aš nebenorėjau dirbti Narcizo, o su visais tais jau minėtais sunkumais variau pirmyn Persėją, nusistatęs užbaigti jį ir iškeliauti su Dievu.

KOMENTARAS

Originalas – *La vita di Benvenuto di Mo Giovanni Cellini Fiorentino, scritta per lui medesimo in Firenze* – buvo parašytas tarp 1558 ir 1562 m. Savo gyvenimo pasakojimą Cellini užrašė ne pats, bet dirbdamas skulptūros darbus padiktavo jį tam tikslui Florencijos apylinkėse pasamdytam raštingam vaikinui Michele di Goro.

11 Turimas omenyje vienas žinomiausių Cellini kūrinių – bronzinė Persėjo su nukirsta Medūzos galva statula (1545–1554), esanti Florencijos *Piazza della Signoria*.

12 Šv. Liucija (283–304) – krikščionių kankinė, imperatoriaus Diokletiano laikais kankinta ir nukirsdinta Sirakūzų mieste; tradiciškai laikoma neregių, silpnaregių ir okulistų globėja, teikianti išgijimo malonę susirgusiems akių ligomis ir patyrusiems akių traumas; vienas atributų – ant rankoje laikomos lėkštutės padėtos akys.

Rankraštis saugomas Florencijos *Biblioteca Laurenziana*. Erudito Antonio Cocchi pastangomis Cellini *Gyvenimas* 1728 m. buvo išspausdintas itališkai. 1771 m. Thomas Nugentas išvertė jį į anglų kalbą, 1796 m. – Goethe į vokiečių. Pirmas kritinis *Gyvenimo* leidimas, kurį ypač kruopščiai parengė Francesco Tassi, buvo išleistas 1829 metais. Amžininkai, sužavėti Walterio Scotto ir Dumas istorinių romanų, Cellini kūrinį skaitė kaip nuotykių istoriją, o veikalo autorių labiau vertino ne kaip skulptorių, bet kaip rašytoją. Tokį požiūrį paaiškintų ir ta aplinkybė, kad XIX a. daugelis Cellini darbų dar nebuvo atributuoti ir įvertinti jo skulptūriškus gabumus buvo sunku. Sovietmečio gelmėje, stengiantis įdiegti visuotinį susižavėjimą Renesanso daile ir jos kūrėjų asmenybėmis, Cellini *Gyvenimas* išverstas net ir į lietuvių kalbą. Tuo pačiu metu buvo populiarios ir kitų šios epochos dailininkų biografijos: pavyzdžiui, 1963 m. lietuviškai išleistas įspūdingas prancūzų rašytojo Romaino Rolando beletrizuotas pasakojimas apie Michelangelo[13].

Cellini memuarai liudija, kad humanizmo epochoje dailininkas iš tiesų atsikovojo teisę lygintis su intelektualais. Jis pats save laiko ir elgiasi ne vien kaip rankų darbo meistras, mechaninio meno atstovas, nors šios rūšies gebėjimai labai vertinami, bet kaip kūrėjas, kurį, kaip ir poetus, lanko dieviškasis įkvėpimas. Ieškodami pripažinimo ir šlovės dailininkai kultivuoja įvairias autoreprezentacijos formas – tarp jų ir autobiografijos, autobiografinio pobūdžio memuarų rašymą. Vienas šio žanro pradininkų ir buvo Cellini ir jo autobiografija *Gyvenimas*.

Be abejo, Cellini tekstas priklauso apologijos žanrui. Šį veikalą galima palyginti su XV a. pabaigoje atsiradusia autoportreto atmaina, itališkai vadinama *autoritratto d'onore* – garbės autoportretas. Tokius meno kūrinius pagimdė siekis ateityje įsiamžinti ir savo atvaizdu, ir darbais. Cellini savo atvaizdui kurti pasitelkė ir žodžius. Nors akivaizdus neslepiamas siekis pasigirti, pasididžiuoti, pasakojimas, kaip parodė vėlesni tyrimai, labai tikslus, tik kai kas, pavyzdžiui, nemalonumai dėl homoseksualių ryšių ir kaltinimo sodomija, už kurią dailininkas net buvo įkalintas, nutylimi. Cellini naudoja tipiškas oratorinio meno figūras, paryškindamas savo drąsą ir sumanumą, siekdamas iškelti kūrinių vertę, smulkiai pasakoja, kiek sunkumų jam tekdavo įveikti kaskart gavus naują užsakymą. Kontrasto principą jis naudoja ir atskleisdamas įvairius savo talentus: juos paryškina sunkių išgyvenimų ir nepelnytų skriaudų aprašymai. Cellini nelaukė, kol kas nors kitas įrašys jį į istorinį diskursą, o padarė tai pats. Jo knygoje yra visko: pabėgimas iš kalėjimo, varžytuvės su pavydžiais ir piktavaliais kolegomis, gatvių mūšiai ir tikros kautynės su priešais, dvaro gyvenimas ir realūs skulptoriaus darbo sunkumai. Apie kitus asmenis kalbama tiek, kiek tai susiję su paties Cellini istorija. Tačiau *Gyvenimas* yra vertingas ir Cellini biografams, ir jo epochos tyrinėtojams, nes dailininkas puikiai atskleidė savo laikų papročius, miesto ir dvaro kasdienybę, perteikė buities detales, žinių apie etiketą, maistą, mediciną. Daug kalbama apie sugebėjimo valdyti ginklą naudą, tačiau taip pat gausu nuorodų ir į dailės istorikui įdomius technologinius dalykus, pateikiami išsamūs darbo proceso aprašymai.

Cellini stilius ir savęs pateikimo būdas galėtų būti atskiras tyrimo objektas. Šiuo požiūriu Cellini galima pripažinti autoreprezentacijos kanono autoriumi. Labai panašiai po kelių šimtmečių save visuomenei pateikė ir ekscentriškasis siurrealistas Salvadoras Dali (1904–1989), 1942 m. parašęs autobiografiją *Slaptas Salvadoro Dali gyvenimas*, o 1952–1963 m. – *Genijaus dienoraštį*.

GIEDRĖ JANKEVIČIŪTĖ

13 R. Rolanas, *Mikelandželo gyvenimas*, iš prancūzų k. vertė J. Sužiedėlis, Vilnius: Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla, 1963.

Jokūbas Kazlauskas. Autorekomendacinis laiškas Liudui Girai

> **Tekstas iš:** Lietuvos nacionalinės Martyno Mažvydo bibliotekos Retų knygų ir rankraščių skyriaus, Liudo Giros fondo, f. 7, s. v. 348, l. 2–2v (komentarus parengė Giedrė Jankevičiūtė)

Ponui L. Girai
G.[erbiamas] T.[amsta]

Aš, dailininkas Jokūbas Kazlauskas[14], smulkaus ūkininko sūnus, baigęs Kauno komercijos mokyklą 1923 metais, tų pat metų rudenį nuvykau į Italiją, Florencijos miestą, kame laikiau egzaminus Florencijos karališkoj tapybos (meno) akademijoj, specialiame aukštesniame tapybos skyriuje, kuriuos egzaminus gerai išlaikiau ir po konkurso buvau priimtas ton akademijon tikruoju klausytoju. Tais pat metais toj pat akademijoj ir tame pat tapybos skyriuje egzaminus laikė ir kiti baigę Kaune Meno mokyklą. Išlaikiusiam buvo paskirta Švietimo ministerijos stipendija, tačiau iš jų niekas egzamino neišlaikė. Apie ministerijos numatytą stipendiją aš tesužinojau tik po metų, kada ir kreipiausi į ministeriją su prašymu man tą stipendiją suteikti. Gavau pon.[o] Volodkos, tąsyk aukštesniojo mokslo tarėjo (jis taip pat buvo Komercijos mokyklos direktorius) atsakymą, kad stipendiją man pažadąs, bet turės jos kiek palaukti, nes kalbamuoju laiku nebuvo lėšų. 1925 metais nesusilaukęs pažadėtos stipendijos ir neturėdamas iš ko pragyventi Florencijoj (Italijoj tada darbo svetimšaliui negalima buvo gauti) turėjau apleisti Italiją. Išvykau į Prancūziją, į Paryžių.

Paryžiuje gavau meno srity darbo ir konkursiniais egzaminais buvau priimtas į plačiai žinomą Nacionalinę aukštesniojo gražaus meno mokyklą[15], tos mokyklos tapybos meistrų skyrių. Konkursinius egzaminus laikė suviršum šimtas žmonių iš įvairių tautų ir valstybių, iš kurių egzaminus išlaikė viso 17 žmonių, kurių tarpe buvau ir aš, vienintelis Lietuvos pilietis, o taipogi pirmas iš Lietuvos. Šią mokyklą aš reguliariai lankiau 3 metus vienlaik nuošaliai uždirbdamas savo skurdžiam pragyvenimui. Mokslas man sekėsi ir 1928 metais du mano paveikslai buvo priimti didžiausiame pasaulyje meno salone *Salon d'Automne* Paryžiuje kartu su garsiausiais pasaulio tapytojais ir dailininkais. Iš lietuvių buvo priimta vien tik mano ir dailininko [Juozo] Mikėno (dabar Kauno Meno mokyklos profesoriaus) paveikslai.

1929 metais turėdamas atlikti kariuomenės prievoles grįžau Kaunan, kame ir palikau iki šio laiko. Ir čia aš jau kelissyk dalyvavau meno parodose, turėjau geras recenzijas, gavau gero ir gabaus bei prityrusio dailininko vardą.

Uždirbti pašaliai ką nors menu dabartiniu sunkiu ekonominiu laiku Lietuvoj tiesiog nebegalima ir todėl atsidūriau labai blogoje materialinėj padėtyj, kad nebegaliu tęsti savo kūrybą, vienintelę dailininko darbo ir triūso atpildą.

Šįmet atsidaro Kaune Žydų gimnazija ir [su] lietuvių dėstomąja kalba. Šioj gimnazijoj reikalingas paišybos mokytojas. Aš paišybos mokytojo vietai padaviau šiai gimnazijai prašymą. Gavęs šią vietą aš galėčiau tęsti savo kūrybos darbą, kame mano darbai ir gabumai žada daug ką sukurti. Tačiau kaip teko patirti iš šios gimnazijos direktoriaus ir tą gimnaziją steigiančios mokslo draugijos pirmininko dr. Paulausko, paišybos mokytojo vietai gauti esą paduota jau daugelis prašymų, veik visi jau esamų gimnazijų paišybos mokytojų, vienų, kurie nori dvi vietas užimti, kitų, kurie ieško geresnės vietos, tad man vietą galįs pažadėti tik tada, kada gausiu Pono Švietimo Ministerio rekomendaciją ir patvirtinimą.

Kadangi aš patsai prie Jo Ekscelencijos Pono Švietimo Ministerio prieiti negaliu, tad šiuo turiu garbės kreiptis į Jūsų, Pone Gira, kaipo poetą, dvasia artimą man, dailininkui, prašydamas Tamstą suteikti man rekomendaciją pas Poną Švietimo Ministerį ir užtarti už mane žodį.

Tikiu, kad ir Jūs suprasite mano dailininko padėtį, šį mano prašymą patenkinsite ir neduosite savo krašto dailininkui prapulti, nes negavęs Lietuvoj darbo aš esu priverstas emigruoti kur kitur, ieškoti sau duonos gabalą, kurio šiuo laiku aš jau pilnai nebeturiu.

Tariu iš anksto savo padėkos žodį.

14 Vardas ir pavardė pabraukti juodu rašalu; paraštėje tuo pačiu rašalu užrašyta: g. 1904, Pakuony, dabar gyvena Darbininkų g. 24, 22.

15 Pažodinis prancūziško pavadinimo *École nationale superieure des beaux-arts* vertimas; turėtų būti – Nacionalinė aukštoji dailės mokykla.

KOMENTARAS

Šaltinis saugomas Lietuvos nacionalinės Martyno Mažvydo bibliotekos Retų knygų ir rankraščių skyriuje, Liudo Giros fonde (f. 7, s. v. 348, l. 2–2v). Mašinėle rašytą laišką, tiksliau, jo kopiją (laiškas nepasirašytas; J. Kazlausko pavardė pieštuku užrašyta greta kreipinio pirmame lape viršutiniame dešiniajame kampe), kaip tapytojo Jokūbo Kazlausko biografijos šaltinį, aptiko VDA Dailės istorijos ir teorijos katedros magistrantė Evelina Bukauskaitė, rinkdama medžiagą baigiamajam darbui tema *Žydų kilmės dailininkų įtaka XX a. I p. Lietuvos meninės kultūros modernėjimui* (2010, vadovė doc. dr. G. Jankevičiūtė).

Šaltinio žanrą galima apibūdinti kaip autorekomendacinį laišką, kurio autorius kreipiasi į adresatą – įtakingą, pažintimis Švietimo ministerijoje garsėjantį poetą Girą, prašydamas padėti gauti darbą naujoje Kauno žydų gimnazijoje. Laiškas rašytas 1929 metais. Nors jis nedatuotas, metus galima nustatyti iš teksto turinio. Prašymo autorius pasakoja savo profesinę biografiją, atskleisdamas savo gebėjimus, ne tik leidžiančius pretenduoti į piešimo mokytojo vietą, bet ir rodančius, kuo jis galimai būtų pranašesnis už kitus kandidatus, jei darbdaviams tektų rinktis.

Biografija ne visa, tačiau joje pateikta faktų, iki šiol neaptiktų kituose šaltiniuose. Šiuo atveju tai svarbu, nes mūsų turimos žinios apie Kazlausko gyvenimą ir veiklą fragmentiškos: tarpukario lietuviškoje spaudoje ir parodų kataloguose jis minimas tik kaip kelių grupinių parodų dalyvių (tarp kitų pasirodymų – žydų dailininkų kūrybos parodos Neemijos Arbitblato galerijoje Kaune), archyviniuose dokumentuose užfiksuota, kad jis studijavo ir baigė Paryžiaus Nacionalinę aukštąją dailės mokyklą.

Pristatomas šaltinis patvirtina, kad žydų kilmės dailininkas Jokūbas (Jakovas, Jankelis) Kazlauskas, gimęs 1904 m. kovo 13 d. Pakuonio kaime netoli Kauno, 1923 m. išvyko studijuoti į Florenciją. Pagal kitus šaltinius, iš pradžių jis studijavo mediciną. Lankydamas anatomijos paskaitas jaunasis studentas pajuto dailininko pašaukimą ir pradėjo lankyti Felice Carena tapybos studiją Florencijos dailės akademijoje. Laiške teigiama, kad Kazlauskas atvyko į Paryžių 1925 metais. Pagal kitus šaltinius, apie 1926 m. jis trumpam buvo nuvykęs į Palestiną, gyveno Tel Avive. Iš Palestinos vėl (?) atvažiavo į Paryžių ir įsikūrė Lotynų kvartale, Monge gatvėje. 1927 m. Kazlauskas dalyvavo Rudens salone. Tolesnio jo gyvenimo šaltinis neatspindi, bet kiti dokumentiniai liudijimai patvirtina, kad nuo 1930 m. jis pradėjo eksponuoti kūrinius Paryžiaus Nepriklausomųjų salono parodose. Maždaug tuo pačiu metu susiprancūzino pavardę į Jacques Koslowsky – šiuo vardu figūruoja Paryžiaus Aukštosios nacionalinės dailės mokyklos dokumentuose. Šią mokyklą Kazlauskas baigė 1932 m. ir įsikūrė Monparnase.

1940 m. vokiečiams okupavus dalį Prancūzijos, Kazlauskas pabėgo į Ispaniją, iš ten į Portugaliją ir rugpjūčio 26 d. Lisabonoje sėdo į laivą, plaukiantį į JAV. Įsikūrė Niujorke, dirbo Burrelio, Rembrandto ir Glezerio galerijoms. 1946 m. gavo JAV pilietybę. 1947 m. grįžo į Paryžių. Jo dirbtuvės ir kūrinių karas nesužalojo. Kazlauskas vėl įsitraukė į Paryžiaus dailės gyvenimą, nenutraukdamas ryšių ir su Niujorku. Nuo 1964 m. pradėjo lankytis Maljorkoje, kol įsikūrė Bunjoloje. Mirė 1993 m. spalio 30 d. Ispanijai priklausančioje Maljorkos saloje.

Kazlausko autobiografija patvirtina žinomą faktą apie Liudo Giros ryšius nepriklausomos Lietuvos valdžios sluoksniuose. Šaltinis taip pat iliustruoja dailininko padėtį trečio dešimtmečio Lietuvoje: neturint nuolatinės apmokamos darbo vietos (dažniausiai dailės mokytojo), pragyventi iš kūrybos buvo neįmanoma. Tokia situacija kai kuriuos dailininkus paskatino rinktis emigracijos kelią.

GIEDRĖ JANKEVIČIŪTĖ

ATSIMINIMAI

Atsiminimai, kitaip memuarai (lot. *memoria* – atmintis), – dokumentinės literatūros žanras, artimas dienoraščiui ir autobiografijai. Pirmuoju asmeniu rašomi atsiminimai priskiriami egotekstams. Tai pasakojimas apie įvykius, kuriuose autoriui teko dalyvauti pačiam arba apie kuriuos jis sužinojo iš tiesioginių liudytojų. Atsiminimai perteikia asmeninę amžininko išdėstytą įvykių versiją, tų įvykių dalyvių ir jų veiksmų apibūdinimą (nors ne visada tiesioginių žinių apie pasakojimo autorių). Atsiminimams retai būdinga savistaba, jie neturi griežtos kompozicijos, jiems nebūtinas nuoseklumas (vis dėlto dažniausiai prisilaikoma chronologinės dėstymo sekos). Atsiminimų chronologinės ribos paprastai sutampa su jų autoriaus sąmoningo gyvenimo laiku. Atsiminimams būdingas dokumentiškumas, tačiau juose pateiktus duomenis ir žinias kartais rekomenduotina sugretinti su kitų šaltinių teikiama informacija: atsiminimai nėra vienalaikiai su aprašomais įvykiais, kaip dienoraštis, o žmogaus atmintis selektyvi, t. y. linkusi atsikratyti įvairių smulkmenų, detalių, savaip interpretuoti įvykius. Atsiminimai turi kronikos ypatumų, tačiau nuo pastarosios skiriasi tuo, kad memuaristas naudojasi interpretacijos laisve, reiškia savo nuomonę ir vertinimus, nepretenduodamas į objektyvų neutralumą.

Atsiminimų literatūros pradžia kartais siejama su Antikos epocha, Ksenofonto ir Cezario vardais, tačiau tikrąja žanro tėvyne laikoma XVI–XVIII a. Prancūzija. Kaip ir kiti egotekstai, atsiminimai ypač paplito individualizmo suklestėjimo laikais, t. y. XIX–XX amžiuje. Jų populiarumas sietinas taip pat ir su istorinės sąmonės stiprėjimu, poreikiu pažinti, sudabartinti praeitį.

Dailės istorijos šaltiniams priskiriame pačių dailininkų, jų artimųjų, kitų dailės žmonių atsiminimus, kurių centre yra dailė, jos kūrėjai, dailės gyvenimas ir jo veikėjai bei dalyviai. Dailė atsiminimuose nušviesta nedaug, ypač palyginti su kitomis

meno šakomis: literatūra, muzika, teatru. Plunksną valdantys dailininkai pirmenybę atiduodavo laiškams ir dienoraščiams, o mūsų dienomis mieliau renkasi sakytinės istorijos formas, pirmiausia interviu žanrą. Atsiminimai retokai rašomi individualiam naudojimui; dažniausiai atsiminimų autorius juos siekia paskelbti.

Iš dailės istorijai aktualių XIX a. atsiminimų minėtini skaitytojų smalsumą kėlę Paryžiaus urbanistinių pertvarkymų vykdytojo barono Haussmanno (1809–1891) memuarai[1]. Šis tritomis populiarus ir mūsų dienomis. Iš naujo leidžiami taip pat ir atsiminimai apie ankstyvojo ir klasikinio modernizmo laikus: XX a. pradžioje publikuota Barbizono tapytojų kolonijos nario Jeano Baptisteʼo Georgesʼo Gassies (1829–1919) knyga[2], memuaristikos žanro klasikai priskiriamos maršano Ambroiseʼo Vollardʼo (1866–1939) knygos *Paveikslų pirklio prisiminimai* (*Souvenirs d'un marchand de tableaux*, 1937) ir *Klausantis Cézanneʼo, Degas, Renoiro* (*En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, 1938), amerikiečių kilmės rašytojos, kubistų rėmėjos Gertrudeʼos Stein (1874–1946) apybraiža apie Picasso (1938) ir kt.

Visuomenės poreikis gauti tam tikros rūšies informaciją skatina ne tik viešinti, bet ir rašyti prisiminimus. Publikos smalsumas, troškimas sužinoti tai, kas užginta, slapta suteikia balsą odiozinėms figūroms (pavyzdžiui, XX a. aštuntojo dešimtmečio pradžioje keliomis kalbomis pasirodė Hitlerio globotinio skulptoriaus Arno Brekerio prisiminimų knygos[3]). Pirmenybė teikiama vienų žymių žmonių prisiminimams apie kitus žymius žmones (jei tapytojo Renoiro sūnus Jeanas nebūtų tapęs garsiu režisieriumi, greičiausiai jo niekas nebūtų skatinęs parašyti prisiminimų apie tėvą[4]).

Tačiau net užsakyti atsiminimai vertingi dailės istorijai. Tai patvirtina vis labiau plintanti tendencija kaupti ir skelbti atsiminimus, leidžiant knygas apie žymius menininkus (pavyzdžiui, užsakytiems atsiminimams priklauso knyga apie žinomą JAV tapytoją Andrew Wyethą *Wyetho žmonės: Andrew Wyetho portretas jo bičiulių ir*

1 G. E. Haussmann, *Mémoires*, 3 t., Paris: Victor Havard, 1890–1893 [pakartojimai 1979, 2000].

2 J. B. G. Gassies, *Le Vieux Barbison: souvenirs de jeunesse d'un paysagiste (1852–1875)*, Paris: Hachette, 1907 [pakartojimas 1998].

3 A. Breker, *Paris, Hitler et Moi*, Paris: Presses de la Cité, 1970; idem., *Im Strahlungsfeld der Ereignisse (1925–1965)*, K. W. Schütz, 1972.

4 J. Renoir, *Pierre Auguste Renoir, mon père*, Paris: Gallimard, 1981.

kaimynų akimis[5], amžininkų liudijimų rinkinys apie vieną ryškių sovietų Lietuvos dailės asmenybių Joną Švažą[6]).

Dailės gyvenimo dėlionę esmingai papildo ne tik pačių dailės kūrėjų, bet ir kitų sričių dailės pasaulio veikėjų atsiminimai. Pavyzdžiui, Vollard'o pasakojimą apie modernizmo epochos maršano karjerą praplečia ir praturtina 1999 m. išėjusi Danielio Wildensteino (1917–2001) knyga *Dailės pirkliai*, parašyta kartu su Yves Stavridès[7]. Sunku net įsivaizduoti, kiek pastangų būtų tekę įdėti tyrėjams, norint rekonstruoti Luvro darbuotojų pastangas apsaugoti muziejaus vertybes, prasidėjus vokiečių okupacijai Antrojo pasaulinio karo metais, jei ne tuometinio muziejaus tapybos skyriaus kuratoriaus Germaino Bazino (1901–1990) atsiminimai[8]. Mums panašios vertės šaltiniai yra ilgamečio Čiurlionio galerijos (vėliau Vytauto Didžiojo Kultūros muziejaus) direktoriaus Pauliaus Galaunės (1890–1988)[9], Šiaulių „Aušros" muziejaus vieno steigėjų Pelikso Bugailiškio (1883–1965) atsiminimai[10], padedantys už sausos faktų kalbos pajusti nacionalinių kultūros įstaigų tapsmo peripetijas.

Rašant dailės istoriją, būtina pasitelkti ir nedailės atsiminimus, kuriuose pasitaiko vertingų nuorodų apie dailės kūrinių funkcionavimą, skonį, madą, amžininkų pažiūras bei nuomones. Pavyzdžiui, apie tarpukario Kauną savo memuaruose taikliai pasakoja Lenkijos karo atašė Kaune Leonas Mitkiewiczius (1896–1972)[11]. Negausios literatūros apie Lietuvos dvarų architektūrą ir įrangą kontekste vertingi iš Pajuosčio dvaro kilusio kunigo Valerijono Meištavičiaus (1893–1982) prisiminimai, kurių vertę puikiai iliustruoja ši trumpa ištrauka apie jo gimtinę: „Sodyba stovėjo toje vietoje, kur srauni Juosta, išplaukusi iš miškų ir įveikusi statų tarpeklį, įteka į Nevėžį. Ten buvo aukšta įkalnė, kitados – niekas nepamena, kada ir kieno pastangomis – buvusi nukasta, tad į Juostą ir Nevėžį besileidžiantys kalvos šlaitai sudarė taisyklingą keturkampį; jo viduryje stovėjo dvaras. Pastatas ne kartą degė; seniausi buvo jo rūsiai ir aštuonkampė akmeninė ledainė, vadinta „altana"; panašu, jog kadaise tai buvo didžiulis bokštas, turbūt apie XVIII a. pagal kinišką madą papuoštas smailiakampiu stogu. Paskutinį kartą dvaro pastatą po 1830–31 m. sukilimo atstatė ponas Mykolas Meištavičius. Kambariai buvo dideli, aukštomis lubomis, tobulų proporcijų; galerija su kolonomis, tirštai apaugusi laukiniais vynuogienojais, temdė priesienį, irgi papuoštą kolonomis. Į kairę nuo įėjimo buvo erdvus valgomasis su portretais ant sienų – juose vaizduojamos beveik vien ponios, nes kontušais pasipuošę ponai krito sukilime. Milžiniška Gdanske dirbdinta spinta, tikriausiai irgi „gdanskiniai" aukšti, neįprasto pavidalo krėslai. Toliau „žaidimų kambarys" su židiniu, įsiliejantis į tipišką XIX a. pirmos pusės „anfiladą" – eilę vienas į kitą atsiveriančių kambarių, kurią pradeda kabinetas, toliau tas žaidimų kambarys, didysis žydras salonas, mažasis salonas, miegamasis ir pagaliau „garderobas". Visur aukštos dvivėrės durys, kambariai apstatyti caro laikų raudonmedžio baldais, tarp paveikslų galima rasti keletą neblogų Rustemo tapytų portretų – vaivados Tomo Vavžeckio, jo brolio Juozapo, Lenkijos armijos generolo, bei pastarojo dukters, apsisiautusios plonu perregimu drabužiu. Aukštos, dviejų sieksnių lubos ir jas atitinkančios kambarių proporcijos; nežinau, kas statė dvarą – turbūt ne Gucevičius ir ne Podčašinskis, nes juos būtų prisiminę, – bet Pajuosčio dvaro stilius aiškiai priklausė Gucevičiaus mokyklai, kuri pasižymėjo nekintama pagarba Vitruvijaus kanonams, klasikinėms proporcijoms ir ritmingu langų bei durų pasikartojimu. Tie patys bruožai matyti didesniuose už Pajuosčio dvarą Taujėnų rūmuose ir milžiniškuose Mlynovo rūmuose, tiesa, pastarieji senesni už pirmuosius du pastatus; vėliau pastebėjau panašią formų harmoniją Elbėje, kai apžiūrinėjau mažutėlaičius Napoleono rūmus."[12]

GIEDRĖ JANKEVIČIŪTĖ

5 *Wyeth People: a portrait of Andrew Wyeth as he is seen by his friends and neighbors*, New York: Doubleday & Co., 1971; pakartota Swallow Press, 2003.

6 *Jonas Švažas atsiminimuose*, sudaryt. V. Žukas, Vilnius: VU leidykla, 2003.

7 D. Wildenstein, Y. Stavridès, *Marchands d'arts*, 1999.

8 G. Bazin, *Souvenirs de l'exode du Louvre: 1940–1945*, Paris: Somog éd. d'art, 1992.

9 P. Galaunė, *Muziejininko novelės*, Vilnius: Vaga, 1967; 2-as papildyt. leidimas: idem, *Likimo duota. Muziejininko novelės*, Kaunas: Varpas, 1998.

10 P. Bugailiškis, *Gyvenimo vieškeliais. Medžiaga istorijai*, Šiauliai: Šiaulių „Aušros" muziejus, 1994.

11 L. Mitkiewicz, *Kauno atsiminimai (1938–1939)*, Vilnius: Baltos lankos, 2002.

12 W. Meysztowicz, *Pašnekesiai apie laikus ir žmones*, iš lenkų k. vertė R. Drazdauskienė, Vilnius: Aidai, 2004, p. 18–19.

Mstislavas Dobužinskis. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis

> **Tekstas iš:** Mstislavas Dobužinskis, Mano atsiminimai apie Čiurlionį, *M. K. Čiurlionis*, sudaryt. Paulius Galaunė, Kaunas: Vytauto Didžiojo kultūros muziejus / M. K. Čiurlionies galerija, leidinys nr. 9, 1938, p. 93–97 (komentarus parengė Rasa Andriušytė-Žukienė)

Prieš atsikeliant Čiurlioniui į Petrapilį[13], 1908 m. rudenį gavau žinių iš Vilniaus, kad tenai atsirado dailininkas, spalvomis vaizduojąs muzikos temas. „Keistuolio", „dekadento" ir dar griežtesni epitetai, kuriuos aš girdėjau iš mačiusių jo paveikslus ir diletantiškai apie juos sprendusių, vertė mane tiktai susidomėti tuo, matyt, nepaprastu menininku, juo labiau, kad jis, kaip buvo kalbama [praleista: tuo pat metu yra ir kompozitorius], *vaizduoja kažkokią fantastišką Lietuvą* [šių žodžių originaliame tekste nėra]. Nors aš gyvenau Petrapily, bet kiekvienais metais būdavau Vilniuje ir žinojau apie prasidėjusį lietuvių tautinį sąjūdį, bet Lietuvos „veidas" tuomet atrodė pridengtas miglomis, poetingas ir mįslingas, ir Čiurlionies atsiradime norėjau matyti kažkokią pranašystę. Ir kai iš A. Žmuidzinavičiaus[14] laiško sužinojau, kad Čiurlionis rengiasi atvykti į Petrapilį, aš ir tie, kurie jau buvo girdėję apie Čiurlionį, susidomėję laukėme, kad galėtume su juo susipažinti. A. Žmuidzinavičius įspėjo, kad Čiurlionis labai kuklus, nedrąsus. Ir iš tikrųjų, atvažiavęs į Petrapilį, jis nedrįso užeiti nei pas mane, nei pas K. Somovą[15], kuriam A. Žmuidzinavičius irgi rašė, o kažin kodėl pirma pasiuntė pas mus savo brolį [turimas omenyje Stasys Čiurlionis, 1887–1944], dar kuklesnį už save patį. Kai pagaliau Čiurlionis atėjo pas mane, gana greit padrąsėjo, ėmė pas mane dažniau lankytis, ir aš turėjau progos arčiau jį pažinti.

Įsikūrė Čiurlionis Vozniesenskio prospekte, prieš Aleksandro turgavietę, tarp Fontankos ir Sodų gatvės, didelio namo kieme. Jo kambarys, siauras ir apytamsis, buvo kažkokių neturtingų žydų bute, kur cypė vaikai, kvepėjo virtuvė. Čia aš pirmą

13 Sankt Peterburgas.

14 Antanas Žmuidzinavičius (1876–1966) – lietuvių tapytojas.

15 Konstantinas Somovas (1869–1939) – rusų dailininkas simbolistas.

kartą pamačiau jo fantastiką. Šiame neturtingame tamsiame kambaryje, sagutėmis [smeigtukais] pritvirtinęs popierių prie sienos, jis tuomet baigė savo poetiškiausią *Jūros sonatą*[16].

Apie matytus Čiurlionies kūrinius aš papasakojau savo draugams, kurie labai jais susidomėjo, ir gana greit pasikviečiau Al. Benua[17], Somovą, [Eugenijų] Lanserę [1875–1946], [Leoną] Bakstą [1866–1924] ir Sergejų Makovskį (žurnalo *Apollon* redaktorių)[18], kuriems parodžiau viską, ką Čiurlionis su savim atsivežė. Čiurlionis į mūsų subuvimą neatėjo, nes jį tatai būtų varžę, ir aš su juo iš anksto susitariau, kad jo paveikslus geriausia parodyti be jo. Makovskis tuomet buvo pasiryžęs surengti didelę meno parodą[19]. Čiurlionies kūriniai visiems padarė tokį didelį įspūdį, jog čia pat vieningai buvo nutarta kviesti jį dalyvauti parodoje *Salon* [dalyvavo 1909]. Čiurlionies kūriniai pirmiausia visus nustebino savo originalumu ir nepaprastumu[20] – jis į nieką nebuvo panašus – ir jo meno šaltinis atrodė gilus ir paslaptingas[21]. Į galvą ateidavo palyginimas (ir tai ne visiškas) su Williamu Blake'u[22] ir Odilonu Redonu[23], dailininkais, kuriuos Čiurlionis galėjo žinoti, bet ar jis žinojo juos ir ar jie darė jam įtakos, tai klausimas, kurį dar reikia išsiaiškinti.

Kad Čiurlionies menas kupinas lietuvių tautinių motyvų, tatai buvo aišku, bet jo mistika, visa tai, kas slepiasi už jo muzikinių „programų", jo sugebėjimas pažvelgti į pasaulio beribes, amžių gelmes – darė iš jo menininką labai platų ir gilų: jis nužengė toliau už siaurą – tautinę ribą.

Kas mus tikrai džiugino Čiurlionies kūryboje ir, būtent, džiugino kaip koks retas radinys, tai jo nuoširdumas, tikroji mistika ir jo meno gilus dvasinis turinys.

16 *Sonata nr. 5*, 1908; trys dalys: *Allegro*, *Andante*, *Finale*.

17 Aleksandras Benua (1870–1960) – rusų dailininkas simbolistas, grupės *Meno pasaulis* narys.

18 Sergejus Makovskis (1877–1962) leido ir redagavo žurnalą *Apollon* (*Аполлон*) 1909–1917 m. Sankt Peterburge.

19 Paroda pavadinimu *Salonas, arba Makovskio salonas* Aleksandro Menšikovo rūmuose, veikė nuo 1919 01 04 (17) iki 1919 03 08 (21).

20 Originale tik „nepaprastumu", „netikėtumu" – *неожиданностью*.

21 Netikslus vertimas; originale: *И казался загадочным первенцем искусства* – Ir atrodė paslaptingas meno pirmeivis.

22 William Blake (1757–1827) – anglų romantizmo poetas ir dailininkas.

23 Odilon Redon (1840–1916) – prancūzų tapytojas simbolistas.

Jeigu Čiurlionis kai kuriuose savo kūriniuose visiškai ne „meisteris“, kartais nedrąsus ir techniškai lyg ir bejėgis, tai tas mūsų akyse nebuvo jo darbų neigiamoji savybė. Priešingai, jo pastelės ir temperos, padarytos lengva muziko ranka, o kartais *lyg vaikiškai naiviai, be kokio nors „recepto“ ir be jokio manieriškumo, kartais „nežinia kaip“, lyg pats savaime gimęs, savo grakštumu ir trapumu, kolorito gamomis ir kompozicija rodėsi mums kažkokiomis brangenybėmis* [visiškai laisvas vertimas]. Jų muzikiški pavadinimai [originale: *музыкальная нарочитость* – muzikinis demonstratyvumas arba net pretenzija į muzikiškumą] mums atrodė veikiau kuriozu, ta jo meno puse, kuri jo vertinime nesudaro vyriausio elemento.

Čiurlionis su savimi atsivežė palyginti mažai savo pirmųjų kompozicijų (pastelėmis); man atrodo, kad jis jau meniškai subrendęs nelabai jas mėgo, ir mums visiems, atsimenu, jų drąsiai pabrėžtas simbolizmas tuomet pasirodė per daug literatūrinis.

Gali atrodyti keista, kad Čiurlionies menas, toks ultraasmeniškas ir stovįs visiškai skyrium, taip greit ir karštai mūsų buvo pripažintas. Tatai įvyko dėl to, kad jis buvo individualus ir sudvasintas. *Mir iskusstva* (*Meno pasaulio*) dvasia kaip tiktai ieškojo asmeniško ir nuoširdaus, jokiu būdu ne išorinio formalizmo [originale *подражания* – pamėgdžiojimo], ir todėl Čiurlionis iš karto pasirodė artimas ir savas [originale „savas“ kabutėse].

Čiurlionies meną su mūsų menu suartino ir tai, kad jo menas buvo gana grafiškas. Kaip žinome, grafika jį buvo ypatingai patraukusi prie savęs.

Suprantama, kad mano draugai, matę pirmą kartą jo paveikslus, panoro susipažinti su juo pačiu. Nors Čiurlionis nemėgo viešumos, tačiau man pasisekė prikalbinti jį nueiti pas Al. Benua. Pas Benua tam tikromis dienomis be artimų bičiulių būrelio taip pat susirinkdavo visi pažangieji Petrapilio menininkai. Tokiame sambūry Čiurlionis juoba galėjo jaustis nejaukiai, tačiau šeimininkų malonus nuoširdumas ir tas, kad niekas iš mandagumo Čiurlionies nekankino klausimais, leido jam ramiai sėdėti kampe, žiūrinėti gausius graviūrų ir piešinių rinkinius ir klausytis kartais labai įdomių pasikalbėjimų. Po pirmojo pas Benua apsilankymo jis, berods, tenai buvo dar vieną ar du kartus. Pas mane, kaip minėjau, užeidavo labai dažnai. Petrapily, be Č. Sasnausko[24], jis pažįstamų šeimų neturėjo; pas Č. Sasnauską jis dažnai būdavo ir kartą su juo buvo pas

24 Česlovas Sasnauskas (1867–1916) – lietuvių kompozitorius, vargonininkas, dirigentas.

mane užėję. Mano šeimoje Čiurlionis, matyt, jautėsi gerai ir jaukiai; su mano mažais vaikais buvo labai malonus, sodindavo juos sau ant kelių, juokdavosi iš jų čiauškėjimo ir patį mažiausią vadindavo angelėliu. Atsimenu, su kokiu pasigėrėjimu ir dėmesiu žiūrinėdavo jų tikrai įdomius piešinius, kurių aš turėjau visą kolekciją, kartodamas savo mėgiamą išsireiškimą „nepaprastai“. Aš jį aplamai atsimenu nuolat ką nors žiūrinėjantį. Aš turėjau gerą meno veikalų biblioteką ir daug graviūrų. Jis nenoromis kalbėjo apie savo kūrinius ir nepakentė, kai prašė juos paaiškinti. Jis man pats pasakojo, kad kartą kažko paklaustas, kodėl jis savo paveiksle *Karalių pasaka* [1909] ąžuolo šakose išpiešęs mažus miestus, atsakęs: „O kad taip aš panorėjau.“

Tuometinis jo veidas ir dabar man visiškai gyvas: atsimenu jo nepaprastas mėlynas, tragiškas akis su įtemptu žvilgsniu, nepaklusnius plaukus, kuriuos jis nuolat taisydavo, nedidelius retus ūsus, gerą, nedrąsią šypseną. Jis sveikindavosi smalsiai žiūrėdamas į akis ir labai stipriai spaudė ranką, kažkaip ją patempdamas žemyn. Dažnai jis ką nors niūniuodavo; atsimenu kartą išeidamas su šypsena ėmė niūniuoti *Egmonto* [Ludwigo van Beethoveno uvertiūra] pradžią. Mano bute jis mielai lankydavosi ir dėl to, kad galėjo naudotis puikiu nauju Bekkerio[25] rojaliu. Kai Čiurlionis su mumis visiškai apsiprato, jis ištisas valandas skambindavo, labai dažnai improvizuodavo ir ateidavo skambinti kada mūsų nebūdavo namie. Su mano žmona jis daug skambindavo keturiomis rankomis, dažniausiai skambindavo Beethoveno simfonijas (ypač 5-ąją), *Egmontą* ir [Piotro] Čaikovskio 6-ją simfoniją, kurią jis labai mėgo. Skambindavo jis mums savo *Jūrą*[26]. Mane visuomet stebindavo, kaip tylus Čiurlionis prie rojalio virsdavo visiškai kitokiu: skambindavo su nepaprasta jėga ir, rodos, rojalis jo rankose vaikščiote vaikščiodavo.

Pas Benua jis susipažino su „šių dienų muzikos vakarų“ [Šiuolaikinės muzikos vakarų] draugijos steigėjais P. Nuveliu[27] ir A.[lfredu] Nuroku [1863–1919; valdininkas, *Šiuolaikinės muzikos vakarų* vienas rengėjų], kuriems davė peržiūrėti savo muzikos

25 Greičiausiai klaida; tikėtina, kad galėtų būti *Becker*; XX a. pradžioje Berlyne veikė Max Becker fortepijonų ir pianinų dirbtuvė.

26 Neaišku, ar šiuo atveju kalbama apie simfoninę poemą, parašytą 1903–1907 m., ar apie dainą vyrų chorui tuo pačiu pavadinimu, ar apie ciklą *Marės* – abu sukurti 1908 m.

27 Turi būti Valteris; 1871–1949; valdininkas, *Meno pasaulio* dalyvis, *Šiuolaikinės muzikos vakarų* vienas rengėjų.

kūrinius. Draugijos koncertuose buvo išpildomi pažangiausios Europos ir Rusijos muzikos rinktiniai kūriniai. Čiurlionis ir čia buvo pripažintas. Viename tos draugijos koncerte buvo išpildyta jo simfonija (*Jūra* ar *Miškas*, nepamenu)[28], kurią virtuoziškai skambino pianistė Plockaja-Jemcova[29]. Aš buvau tame koncerte ir mačiau tolimame kampe tyliai sėdintį Čiurlionį. Šis koncertas, rodos, buvo 1909 m. pavasarį. Prieš tai, žiemą, Čiurlionis buvo išvykęs ir sugrįžo su savo jauna žmona[30], su kuria mes čia pat susipažinome. Jie įsikūrė Malaja Masterskaja gatvėje, šviesiam kambary su dideliais langais, ir čia jis kūrė savo *Rexą* [1909; paskutinis, didžiausio formato Čiurlionio paveikslas, tapytas ant drobės]. Aš šį faktą ypač pabrėžiu, nes kai kas laiko šį kūrinį padarytą daug anksčiau. Aš šį kūrinį atsimenu ne visai pabaigtą ir galiu pasakyti, kad šis kūrinys A. Benua ir man patariant buvo padarytas drobėje. Visi mes tuomet labai patarėm Čiurlioniui pabandyti kitokią techniką ir padaryti monumentalų kūrinį. Galbūt, kad *Rexas* buvo pradžia naujo, neįvykdyto paveikslų ciklo.

1908–1909 m. surengta *Salon* paroda, kurioje pirmą kartą dalyvavo Čiurlionis, galima sakyti, buvo jo triumfu. Su mažomis išimtimis kritika įvertino jį teisingai, o Benua [jo straipsnis buvo išspausdintas 1912 m. žurnalo *Речь* nr. 12] apie jį rašė entuziastingai.

Man rodos, kad Čiurlionis išvyko iš Petrapilio anksti pavasarį [1909]. Rudenį, kai jis vėl atvažiavo, aš ilgą laiką buvau Maskvoj užimtas Dailės teatre ir man nesant jis mano šeimoje apsilankė dar kartą ar du, o vėliau dingo. Kai žiemos pradžioje aš sugrįžau į Petrapilį, ėmiau nerimastauti dėl jo nesilankymo pas mane ir tuojau nuėjau pas jį (jis tuomet gyveno Izmailovo prospekte); radau visiškai sergantį. Apie tai pranešiau jo žmonai į Vilnių ir jo draugui Česl. Sasnauskui, ir po to aš jo daugiau nebemačiau: jį išvežė į Druskininkus, o vėliau į Varšuvą.

Prieš išvežant Čiurlionį iš Petrapilio ponia S. Čiurlionienė atidavė man saugoti visus jo paveikslus, ir jie pas mane buvo iki jo mirties.

Tą pačią žiemą, 1910 m. pradžioje, Petrapily įvyko eilinė maskviškės *Sojuz Russkich chudožnikov* (Rusų dailininkų sąjungos) paroda, kurioje dalyvavo [Sergejaus]

28 Dobužinskis suklydo: iš tiesų buvo pagrotas ciklas *Marės* (1908).

29 Vytautas Landsbergis mini S. Polockają-Jemcovą.

30 Sofija Kymantaitė-Čiurlionienė, 1886–1957; rašytoja ir visuomenės veikėja.

Diagilevo [1872–1929] *Meno pasaulio* dailininkai. Joje išstatėme dar niekur nerodytą Čiurlionies *Pasaką* [greičiausiai šiuo vardu Dobužinskis, kaip ir Benua, vadino vieną iš 1909 m. nutapytų kūrinių, šiandien žinomų kaip *Nojaus arka*, *Rojus* arba *Juodoji saulė*; galimus eksponatus pagal parodos katalogą, lietuvišką ir rusišką spaudą identifikavo Landsbergis; žr.: V. Landsbergis, *Čiurlionio dailė*, Vilnius: Vaga, 1975, p. 314–315].

Greit Sąjunga suskilo [kalbama apie Rusų dailininkų sąjungos skilimą 1910 m. meninių pažiūrų pagrindu] ir įsikūrė nauja *Meno pasaulio* draugija[31], suvienijusi Diagilevo grupės dailininkus; tuomet Čiurlionis vienu balsu buvo išrinktas tos draugijos nariu. Pirmoje *Meno pasaulio* parodoje Petrapily (1911 m. pradžioje) buvo išstatytas jo *Vyties preliudas* [1909]. Parodos metu sužinojome apie Čiurlionies mirtį. Parodos komitetas N.[ikolajų] Roerichą [1874–1947], Al. Benua, O.[sipą] Brazą[32] ir mane įgaliojo pasiųsti į Vilnių ant Čiurlionies karsto vainiką, kiek atmenu, su parašu apie netekimą genialaus dailininko, mūsų nario.

Čiurlionies paveikslai, anksčiau išstatomieji parodose ir kurie buvo pas mane, buvo pasiųsti Lietuvių dailės draugijai į Vilnių, kur minėtoji draugija surengė jo kūrinių pomirtinę parodą (1911 m. gale). Toje parodoje buvo išstatyta viskas, ką Čiurlionis buvo sukūręs. Antroji *Meno pasaulio* paroda buvo Maskvoje 1911 m. gale ir ten, mūsų komitetui prašant, iš Vilniaus buvo pasiųsti Čiurlionies kūriniai, kurie jau buvo parodose Petrapily ir kurių mes dar nebuvom matę. Buvo išstatyta 158 kūriniai (jų tarpe 11 piešinių, 16 kompozicijų be pavadinimų, 32 fluorofortai). Ši *Meno pasaulio* paroda drauge su pomirtine Čiurlionies kūrinių paroda vėliau buvo perkelta į Petrapilį ir atidaryta 1912 m. pradžioje. Čia Čiurlionies kūrinių buvo išstatyta tiek pat, tiktai p. S. Čiurlionienės, dalyvavusios parodos atidaryme, nurodymais parodos kataloge kai kurių kūrinių pavadinimai buvo pakeisti.

Tų pačių 1912 m. balandžio mėnesį *Meno pasaulio* ir žurnalo *Apollon* iniciatyva Petrapilio konservatorijoje buvo surengtas Čiurlionies minėjimas ir jame išstatyti kai kurie jo kūriniai. Šiame minėjime buvo padaryti nuoširdūs pranešimai S.[ergiejaus] Makovskio, Val.[erijano] Čudovskio [1882–1937; literatūros tyrinėtojas,

31 Iš tikrųjų draugija persiformavo, jai vadovauti pradėjo modernesnių nei Benua pažiūrų Sergejus Diagilevas.

32 Osipas Brazas (1873–1936) – tapytojas peizažistas ir portretistas.

vertėjas] ir Viač.[eslavo] Ivanovo [1866–1949]. Pastarasis – poetas ir filosofas, padarė ypač pažymėtiną pranešimą apie Čiurlionies kūrinių mistiškumą.

Vėliau Čiurlionies kūrybai buvo paskirtas vienas žurnalo *Apollon* numeris [1914, nr. 3], kuriame buvo įdėta gana daug jo kūrinių reprodukcijų. N. Butkovskienės [originale Butkovskajos] leidykla išleido apie Čiurlionies kūrybą iliustruotą monografiją [turima omenyje Boriso Lemano 1916 metų nedidelės apimties monografija *Чурлянис* iš serijos *Šiuolaikinis menas*]. Laikraštyje *Rieč* [*Речь*, 1912, nr. 39] Al. Benua, žymiausias rusų meno kritikas ir meno istorininkas [istorikas], išspausdino apie Čiurlionies kūrybą straipsnį, kuris yra vienas nuoširdžiausių ir giliai atjaustų jo kritikos etiudų.

Visa tatai be kai kurių smulkmenų daugiau ar mažiau yra žinoma, bet aš čia norėjau pabrėžti tą didelį susidomėjimą ir pagarbą, kurią žadina Čiurlionies menas ir asmuo Petrapilio meno pasauly. Aišku, jei nebūtų Čiurlionis taip anksti miręs, tai neabejotina, kad artimiausioje ateityje jis būtų apsuptas žadinančios kultūros atmosferos. Bet jo likimas buvo nulemtas ir jis tai galbūt jautė, nes taip skubėjo pasisakyti ir per savo trumpą gyvenimą spėjo taip daug sukurti.

Jo mirtis, kurią galima laikyti tragiškai ankstyva, ypatinga šviesa nušviečia mums jo kūrybos paslaptingumą, darydama dar vertingesnį ir didingesnį jo palikimą.

KOMENTARAS

Tekstas pateikiamas taip, kaip jis spausdintas Pauliaus Galaunės sudarytame straipsnių rinkinyje, skirtame Mikalojaus Konstantino Čiurlionio (1875–1911) gyvenimo ir kūrybos pristatymui. Knygoje, greta straipsnių apie Čiurlionio kūrybą, spausdinami amžininkų atsiminimai, kūrinių (tapybos, fluorofortų, piešinių) sąrašai, bibliografija ir 174 reprodukcijos (keletas jų spalvotos, gerai atspausdintos ir tai amžininkų akyse atrodė didelis laimėjimas). Prisiminimais apie Čiurlionį dalijasi jo šeimos nariai sesuo Valerija Čiurlionytė-Karužienė (ji daugiau rašo apie kūrybinio palikimo išsaugojimą) ir brolis Stasys, bičiuliai tapytojas Antanas Žmuidzinavičius ir kompozitorius Juozas Tallat-Kelpša. Pateikiami ir Čiurlionio amžininko, kolegos dailininko Mstislavo Dobužinskio (1875–1957) pasakojimai apie susidūrimą su Čiurlioniu Sankt Peterburge 1908–1909 m., rašyti Dobužinskiui jau gyvenant Kaune, t. y. greičiausiai po 1929 metų. Kodėl iš kitų rusų menininkų, su kuriais Čiurlionis

palaikė ryšius, pasirinktas Dobužinskis? Pirmiausia pasirinkimą, matyt, lėmė praktiniai sumetimai – Dobužinskis buvo lengvai pasiekiamas, gyveno čia pat, knygos sudarytojas jau buvo su juo pažįstamas. Kita vertus, šis menininkas Lietuvoje buvo pripažįstamas kaip tarptautiniu mastu žinomas kūrėjas – buvęs Sergejaus Diagilevo *Rusų baleto* scenografas (1914–1918) ir Londono teatro mokyklos dėstytojas (1938), turėjo autoritetą ir tarp kolegų, ir plačiojoje visuomenėje. Tikėtina, kad amžininkai manė, jog susiejus tokio lygio menininko vardą su Čiurlionio vardu, bus paskatintas Lietuvos kultūrinės visuomenės pasididžiavimas nacionalinio genijaus palikimu ir suteiktas papildomas impulsas labiau pasidomėti jo biografija ir kūryba.

Dobužinskio prisiminimai apie Čiurlionį buvo kelis kartus skelbti tarpukario Lietuvos periodikoje[33], dažniausiai jubiliejinių sukakčių (gimimo, mirties) progomis. Toks „progiškumas" lėmė kai kuriuos atsiminimų stiliaus ypatumus: apgailestaujama dėl be laiko mirusio talento, siekiama jį iškelti ir pašlovinti. Tačiau apskritai atsiminimai parašyti gyvai, yra patrauklūs ir intriguojantys, nors ir stokoja įdomesnių detalių, tikslesnių apibūdinimų. Visos Dobužinskio atsiminimų versijos panašios, bet atidžiau jas sulyginus matyti, kad rinkinyje skelbiama versija, tikėtina, rengėjo pastangomis buvo atidžiau suredaguota, „sutaurinant" jų stilių. Pakeitimus – netikslų vertimą, kupiūras – leidžia pastebėti sugretinimas su rusiškai parašytu originalu, kuris saugomas Lietuvos dailės muziejaus archyve, Mikalojaus Vorobjovo fonde (f. 1–6, l. 121–124). Sunku pasakyti, kiek tai priskirtina siekiui suteikti atsiminimams rengėjo pageidaujamą skambesį, kiek menkai šaltinių skelbimo patirčiai ir akademinės menotyros tradicijų stygiui. Atitinkamai mūsų dailės istoriografijoje egzistuoja kelios šio teksto vertimo versijos, atspindinčios skirtingus pačios dailės istorijos disciplinos brandos etapus. Tai skirtingų kartų tyrinėtojų – Pauliaus Galaunės (1890–1988), Vytauto Landsbergio (g. 1932), Rasos Andriušytės-Žukienės (g. 1960) – vertimų variantai. Be abejo, šaltinio pakeitimai lėmė skirtingas kai kurių faktų, požiūrių, liudijimų interpretacijas. Pavyzdžiui, originale, minėdamas tapybines sonatas, Dobužinkis pavartojo apibūdinimą *музыкальная нарочитость*. Skelbiamame tekste jis išverstas kaip „muzikiški pavadinimai", pakeičiant mintį.

33 Pavyzdžiui, A. Braziulis, M. K. Čiurlionies dienos Peterburge. Iš profesoriaus M. Dobužinskio atsiminimų, *7 meno dienos*, 1933 02 05.

Landsbergis rašo: „tyčinis muzikalumas“[34]. Mano manymu, būtų teisingiau versti „apsimestinis muzikalumas“ arba muzikinis demonstratyvumas, gal net pretenzija į muzikiškumą. Be abejo, vertimų skirtumai lėmė ir Dobužinskio skirtingas vertinimų interpretacijas: skaitant Galaunės sudarytoje knygoje paskelbtą variantą atrodo, kad Dobužinskis nesupranta Čiurlionio tapybinės sonatos principo ir todėl vadina nesusipratimu (originale – kuriozu); Landsbergio interpretacijoje „tyčinis muzikalumas“ – tai sonatų struktūra, o ne vien „muzikiški pavadinimai“. Mano nuomone, Dobužinskio posakis „apsimestinis muzikalumas“ ar pretenzija į muzikiškumą reiškia jo skepticizmą muzikos ir tapybos jungimo idėjos Čiurlionio kūryboje atžvilgiu.

Dobužinskio prisiminimų patikimumą leidžia verifikuoti kiti šaltiniai. Svarbiausias iš jų – Čiurlionio laiškai žmonai Sofijai iš Sankt Peterburgo, rašyti tuo pačiu, 1908–1909 m. laikotarpiu. Laiškai mylimai ir artimai moteriai tiesiogiai perteikia išgyvenimus ir įvykius, tad leidžia patikrinti kai kurių Dobužinskio minimų faktų tikslumą. Atsiminimų patikimumą padeda įvertinti ir kitų amžininkų (Sofijos Čiurlionienės, Juozo Tallat-Kelpšos) užrašyti prisiminimai.

Dobužinskio atsiminimai padeda suvokti neoficialiąją, neparodinę Sankt Peterburgo menininkų bendravimo pusę; juose yra vertingų žinių apie *Meno pasaulio* grupuotės narių santykius. Dobužinskis atskleidžia Čiurlionio elgsenos rusų dailininkų draugijoje detalių, kurios atspindi jo uždaroką būdą. Taupiais sakiniais prisiminimuose apibūdinta Čiurlionio išvaizda ir buities sąlygos. Apie Dobužinskio minimą nuomojamą butą laiške žmonai pats Čiurlionis, beje, rašė taip: „Galų gale radau kambariuką – pasaulio stebuklas! Šviesus, nemažas, švarutis, šviežiai išklijuotas, šeimininkai simpatingi, ir laiptai nelabai purvini, ir su кипятком, ir lempa, ir lova, gėlės, spiaudyklė, spintelė ir t. t., ir pusdykiai – 14 rub!!! Bet – ir čia prasidės. Tik pridursiu, kad tuojau užmokėjau, parsivežiau daiktus (nieko nepamečiau – aha! Gaila, kad nematai špygos, nei liežuvio, kuriuos parodžiau Vilniaus pusėn) ir susikrausčiau. Tik tada pasirodė, kad: kambariukas paprastas, tamsus, ankštas, užuolaidos ir staltiesės nešvarios, šeimininkai nelabai simpatingi ir žydai, laiptai purvini kaip reikiant – o kitkas toli nuo komforto.“[35]

34 V. Landsbergis, *Čiurlionio dailė*, Vilnius: Vaga, 1975, p. 79.

35 Iš Čiurlionio 1908 10 17 laiško Sofijai; cituojama pagal: *Laiškai Sofijai*, sudaryt. V. Landsbergis, Vilnius: Vaga, 1973, p. 53.

Migloti Dobužinskio liudijimai apie *Rex* paskatino vėlesnius interpretatorius samprotauti, kad paveikslas liko neužbaigtas, nors iš prisiminimų neįmanoma pasakyti, kada, kurioje stadijoje Dobužinskis matė Čiurlionio kūrinį. Antra vertus, Dobužinskio liudijimas, kad peterburgiečiai siūlė lietuviui imti aliejinius dažus ir didinti formatą parodo, kad jie nevisai suprato Čiurlionio tapybos ciklo idėją ir pastelės bei temperos privalumus.

Čiurlionio kūrybos palyginimai su prancūzų simbolistu Odilonu Redonu ir anglų romantiku Wiliamu Blake'u tarpukario Lietuvoje skambėjo naujai ir netikėtai, nes lietuviai nuo pat XX a. pradžios labiau domėjosi Čiurlionio lietuviškumu, o ne tarptautiškumu. Dobužinskio palyginimai iš tiesų yra prasmingi ir tinkami, tad gaila, kad jis jų neišplėtojo, nepateikė tikslesnių argumentų. Bandymas išvesti paraleles su Vakarų Europos dailininkais, be ko kita, parodo ir Dobužinskio išsilavinimą, jo kultūrinių interesų ratą. Panašiai, nesileisdamas į detales, Dobužinskis rašo ir apie Čiurlionio kūrybos sklaidą. Tačiau šiuo klausimu jo atsiminimus papildo susirašinėjimas su dailininko našle[36].

Vertingiausias atsiminimų ypatumas tai, kad Dobužinskis sugebėjo asmeninę patirtį suausti su platesniu, intelektualesniu Čiurlionio kūrybos vertinimu. Bandymus sieti Čiurlionio dailę su europiniu kontekstu, kas lietuviškoje aplinkoje buvo naujovė, be abejo, lėmė Dobužinskio išsilavinimas, erudicija. Svarbus ir liudijimas apie santūrų Čiurlionio požiūrį į ankstyvuosius savo kūrinius bei tipišką epochai susidomėjimą Tolimųjų Rytų graviūromis.

Pristatomi atsiminimai atspindi šiltus ir draugiškus Dobužinskių ir Čiurlionių šeimų santykius. Tai patvirtina ir Čiurlionis viename laiškų žmonai: „O tie Dobužinskiai labai man patinka – širdingi, palankūs, net baisu! Landžioju pas juos kas trečią dieną – skambinu su Dobužinskio žmona keturiom rankom Bethoveno simfonijas ne sykį ligi nakties 1-mos.“[37]

RASA ANDRIUŠYTĖ-ŽUKIENĖ

36 *Laiškai Sofijai*, p. 157–167.

37 Iš Čiurlionio 1908 11 08–09 laiško Sofijai; cituota pagal: *Laiškai Sofijai*, p. 67.

Barbora Didžiokienė. Mažosios dailininkės prisiminimai

> **Versta iš:** Варвара Диджіо[ё]кі[и]ене, *Воспоминания маленькой художницы*, 1959 02 01 – 1959 04 05, Nacionalinio M. K. Čiurlionio dailės muziejaus Fototekos ir dokumentacijos skyrius, saug. vnt. nr. G-157135 (iš rusų k. vertė Irena Miškinienė, komentarus parengė Justina Augustytė)

1916 metų rudenį mano bendradarbis Mitia Stepanovas įstojo į Dailės skatinimo mokyklą. Ateidavo į telegrafą ir ištaikęs laisvą minutę iš atminties piešdavo blankuose sudėtingus ornamentus. Darė didelę pažangą, be to, ir talentą turėjo nemenką. Pasakysiu tiesą: pamačiusi jo piešinius pajutau pavydą. Kodėl gi aš, taip gerai piešusi toje pačioje mokykloje, mečiau mokslus – mokysiuos ir aš! Ėmiau mąstyti apie tai, į kokią privačią mokyklą man stoti, kad nereikėtų kasdien į mokyklą vaikščioti. Bent tris kartus per savaitę...

Kartą gatvėje pamačiau skelbimą: „Privati dailininko Podosenovo mokykla". Skelbimo kraštuose buvo nupiešti du jaunuoliai – baltasis ir juodaodis, abu su paletėmis. Užsirašiau adresą: Vasilijaus sala, 1-oji linija, namo numeris toks ir toks. Parėjusi namo pranešiau mamai ir seseriai, kad vėl ketinu mokytis piešimo. Jos, gerai žinodamos mano būdą, neprieštaravo. Kitą dieną spaudė šaltukas. Apsivilkau savo juodą čiuožimo kostiumą, apsiūtą rudo triušio kailiu, užsidėjau juodą aksominę baltų vynuogių keke papuoštą skrybėlę su baltu šydu ir iškeliavau į Vasilijaus salą. Buvo šalta, jautėsi, kad atėjo lapkritis.

Taigi 1916 metų lapkričio 1 dieną atėjau į privačią Podosenovo mokyklą. Kanceliarijoje pamačiau šios mokyklos direktorių ir savininką. Jis man pasirodė panašus į juodą beždžionę. Kai mane supažindino su priėmimo sąlygomis, apsidžiaugiau, nes man labai tiko – mokyklą galima buvo lankyti tris dienas per savaitę ir ryte, ir vakare. Kol jis viską aiškino, apžiūrinėjau gausybę ant sienų kabančių piešinių ir akvarelių. Visi lapai pasirašyti „Podosenov". Nesakyčiau, kad šios akvarelės ir piešiniai man patiko, nes spalvos buvo blausios, piešinys iškamuotas, motyvai neaiškūs. Pasakiau, kad noriu pradėti piešti nuo šiandien. Direktorius įspėjo, kad mokykloje šalta – sugedo šildymo garu sistema, ir siūlė ateiti po kokių trijų dienų. Atsakiau šalčio nebijanti ir norinti pradėti mokytis tuoj pat.

Iš tiesų, būdama čiuožėja, šalčio nebijojau, nors vilkėjau lengvus drabužius ir nosis buvo paraudusi nuo šalčio. Mano kostiumėlio švarkelis buvo viso labo tik apkraštuotas pigiu triušio kailiu, jame nebuvo vatino, tik flanelės pamušalas, o lauke pūtė vėjas ir termometras rodė aštuonis laipsnius šalčio. Sumokėjau pinigus, direktorius išrašė man kvitą. Pastebėjau, kad jo rankos apžėlusios juodais gaurais ir ant riešo jis turi masyvią auksinę apyrankę, sveriančią gal visą svarą[38]. Paėmiau kvitą ir užlipau į septintą aukštą, kur buvo mokykla.

Paskambinau ir už durų išgirdau lėtus sunkius žingsnius. Durims atsidarius pamačiau solidaus kūno sudėjimo ir rimtos išvaizdos žmogų.

– Jūs tikriausiai į mokyklą? – paklausė jis manęs.

– Taip, atėjau pas jus piešti! – atsakiau.

Žmogus pakvietė mane užeiti ir pasikalbėti. Nuvedęs į visiškai tuščią klasę paprašė sėstis.

– Aš esu Vladas Didžiokas, šios mokyklos dėstytojas, o jūs?

– Aš telegrafistė Gorochova.

– Labai malonu susipažinti, bet reikalas tas, kad jau antrą dieną šildymas neveikia, gal ateisite po kokių trijų dienų? – paklausė jis manęs.

– Ne, noriu tuoj pat pradėti piešti! Ar turite popieriaus, pieštukų? – pasiteiravau.

Jis atsakė, kad nieko neturi.

– Ar negalima būtų nusipirkti? Dailės skatinimo mokykloje buvo speciali krautuvėlė, – kamantinėjau jį vis dar neprarasdama vilties.

Deja, krautuvėlės čia nebuvo. Pasakiau labai dėl to apgailestaujanti. Tačiau netikėtai dailininkas pažadėjo man šį reikalą išspręsti ir nuėjęs į gretimą kambarį atnešė iš ten kelis pieštukus ir trintuką. Po to užsirioglino ant grakščios Vienos stiliaus kėdės, kuri net sutraškėjo nuo jo svorio, ir nuplėšė vieną iš piešinių, kuriame pilkšvo skuduro fone buvo pavaizduota pamerkta į stiklinę alyvų puokštė. Piešinys taip pat buvo pasirašytas „Podosenov".

Apvertęs lapą smeigtukais pritvirtino jį prie lentos ir pastatė ant molberto. Su nuostaba pažiūrėjau į jį ir paklausiau:

38 Rusijos svorio matas, lygus 409,5 gramo. – *Vert. past.*

– Ką Jūs darote? Juk tai mokyklos savininko piešinys, jis supyks sužinojęs, kad aš piešiu ant jo paveikslo!

– Tokio nieko neverto šlamšto čia pilna, juk norėjote tuoj pat pradėti piešti – taigi aš Jums suteikiau galimybę!

Nusišypsojau ir ėmiau piešti sudėtingą ornamentą. Piešiau greitai ir be klaidų. Atėjo dar vienas dėstytojas, inžinierius. Padaręs pastabą, kad reikėtų brėžti grakštesnę liniją, parodė, kaip tai daryti. Klasėje buvau viena, mane mokė du dėstytojai.

– Kur visi kiti mokiniai? – pasiteiravau.

– Išsilakstė šalčio išsigandę. Po kokių dviejų dienų pamatysite, kad čia nemažai žmonių renkasi!

Galiausiai pasirodė negražus jaunuolis ilgais tamsiais plaukais. Buvo susitepęs plaukus riebalais ir dėl to jie labai blizgėjo.

– Ak, tai tu, tėve Jeremijau? Jei šaltuko nebijai, sėsk dirbti.

Jeremijas įsitaisė prie molberto ir ėmė aliejiniais dažais piešti natiurmortą. Pats savaime natiurmortas buvo gražus: senoviška ikona sidabro rėmuose, priešais ikoną deganti žalia lempelė ir atversta stora knyga su puslapių žymekliu – visa tai juodo aksomo fone. Bėda ta, kad tėvas Jeremijas visiškai prastai piešė, be to, turėjo trūkumą: buvo daltonikas. Todėl žalią spalvą matė kaip raudoną, o raudoną kaip žalią!

Labai stengiausi piešti, man viskas gerai sekėsi. Dvi valandos bemat prabėgo ir mano pamoka baigėsi. Baisiausiai sušalau ir visa tirtėjau. Priėjo Didžiokas. Tylomis apžiūrėjo mano jau beveik visiškai baigtą piešinį.

– Ką gi, piešinys sėkmingai pradėtas! Kai ateisite kitą kartą, pamėginsime tapyti natiurmortą aliejiniais dažais. Ar turite dažų? – paklausė jis manęs.

– Nieko neturiu! – atsakiau kalendama dantimis ir visa drebėdama nuo šalčio.

– Taigi jūs sušalot! Užeikite į mano kambarį, arbatos išvirsiu, turiu spiritinę viryklę, – pasiūlė jis.

– Ne, ką jūs, namie sušilsiu!

– Na, kaip norite, o dažų aš jums galiu nupirkti barono Štiglico mokykloje, kur aš mokausi. Ten turime specialią krautuvėlę, joje viskas pigiau. Nupirksiu dažų rinkinį ir teptukų.

– Dėkoju, aš jums pinigus atiduosiu.

– Nesijaudinkit, po to išsiaiškinsim! – nusišypsojo jis ir palydėjo mane iki durų.

Išėjusi į laiptinę jaučiau, kad esu juo susižavėjusi, bet jokiais būdais ne „įsimylėjusi iš pirmo žvilgsnio“, kaip paprastai sakoma. Man labai patiko jo rūpinimasis manimi: kad tokiu neįprastu būdu gavo man popieriaus, kad pasisiūlė pigiau nupirkti dažų. Pirmą kartą mane matė, ir toks atjautimas. Visiškai nemaniau, kad jam patikau ar padariau įspūdį savo išvaizda. Pamaniau jį pastebėjus, kad nesu turtinga. Tiesiog pagailėjo manęs – tikriausiai jis geras žmogus, puiku būtų turėti tokį draugą!

Nė nenumaniau, kad mano norui lemta išsipildyti, nesitikėjau, kad mano noras, ir išvada, prie kurios priėjau, tokie sentimentalūs. Kaip vėliau keikiau tą akimirką, kai nusprendžiau stoti būtent į šią, o ne į kitą mokyklą! Ir jei kas palaikys tai likimo ženklu – labai klaidingai manys. Tai buvo tiesiog atsitiktinumas.

Po dviejų dienų vėl nuėjau į mokyklą. Šįkart jau atsinešiau popieriaus, smeigtukų, anglies ir pieštukų. Atsisėdau piešti ketindama baigti anądien pradėtą piešinį. Šypsodamasis atėjo Didžiokas, pastebėjau, kad jis švariai nusiskutęs ir išsikvepinęs. Vilkėjo tamsiai pilką kostiumą ir švarų apašą[39]. Be to, kaip įprasta dailininkams, ryšėjo juodą šilkinę kaklaskarę.

– Štai ir išblyškusi mergaitė atėjo! – pasakė jis pamatęs mane. – Na, šiandien pas mus šilčiau ir jūsų nosis dailesnė!

– O kokia ji buvo anksčiau?

– Taigi rausvai raudona!

– Ir kaip jūs viską pastebite!

– Neįsižeiskit, aš jums tuoj dažus, teptukus ir drobę atnešiu, – jis išėjo į gretimą kambarį ir atnešė man pažadėtus daiktus.

Aš tuoj pat jam už viską sumokėjau ir padėkojau, kad buvo toks malonus.

– Na, juk buvo nesunku, bet už mano rūpestį turėsite man sumokėti!

– Ir kuo gi?

– Paprašysiu nueiti su manim į spektaklį Liaudies namuose, nupirkau sekmadieniui du bilietus!

– Kiek aš skolinga už bilietą?

– Niekai, neverta nė kalbėti!

39 *Apache* (pranc.) – vyriški marškiniai su atvira plačia apykakle.

– Tačiau jei neimsite pinigų už bilietą, man teks atsisakyti ir dažų, ir bilieto į teatrą. Gaunu atlyginimą, turiu pinigų ir visuomet – nesvarbu, kur ir su kuo eičiau, – pati už save moku!

– Juk nepriimta, kad panelės už save mokėtų!

– Visuomet pati už save moku, nes nenoriu niekam ir už nieką būti skolinga.

– Vadinasi, sutinkate?

– Paimkite pinigus už bilietą, tuomet sutinku!

Jis ištiesė bilietą. Perskaičiau: parteris, 25 eilė, kaina 1 rublis 25 kapeikos. Sumokėjau pinigus. Po to jis ėmė mokyti mane, kaip užtraukti ant molberto drobę, ir davė užduotį – piešti lengviausią natiurmortą. Tai buvo rusiškas keraminis indas girai marginto kartūno fone. Medžiagos ornamentas taip pat nesudėtingas, su dideliais tarpais. Visiškai nemokėjau piešti aliejiniais dažais ir man labai prastai sekėsi.

– Vedžiojate teptuką kaip dažytojas! – pasakė dėstytojas.

Toks jo palyginimas man nepatiko.

– Tai parodykite, kaip dailininkas piešia! – atkirtau.

– Štai kaip reikia teptuką vedžioti – pagal formą. Ir pieškite potėpiais, netušuokite kaip pieštuku, neimkite pavyzdžio iš tėvo Jeremijo – jį sugadino vienuolyno ikonų tapymo mokykla. Bet jo jau neįmanoma permokyti, o jūs nenusiminkite, dar išmoksite!

Jeremijas buvo vienuolis, jį vienuolyno vyresnysis išsiuntė į Peterburgą tobulinti piešimo meno. Be to, jis buvo Podosenovo brolis. Jeremijas gaudavo iš vienuolyno gerų siuntinių su maisto produktais, nes Petrograde tuo metu jų jau trūko. Tačiau nors maisto produktai labai pabrango, tikro bado dar nejautėme.

Sekmadienį išsirengėme į Liaudies namus. Pamatęs mane Didžiokas visas nušvito, paėmė už parankės ir nuvedė į tramvajų. Prieš prasidedant spektakliui užėjome į garsųjį Liaudies namų restoraną. Ten nebuvo alkoholinių gėrimų, bet juk visoj Rusijoj karo metu galiojo „sausas įstatymas“. Restorane gamindavo puikią gaivą ir kepdavo labai skanius pyragaičius su raudonųjų serbentų želė. Apskritai visas maistas buvo skanus ir porcijos didžiulės.

Užsisakiau kaimišką žlėgtainį, t. y. su svogūnais keptą jautienos muštinį, ir keptų bulvių, o Didžiokas – kiaulienos kotletą. Pastebėjau, kad jis daug valgo, o aš valgiau mažai – man užteko ir pusės muštinio. Greitai sušveitęs savo porciją paklausė manęs, kodėl mažai valgau. Atsakiau, kad man gana.

– Kodėl badmečiu tiek maisto lėkštėje palikote? – toliau klausinėjo jis.

– Jei nepasibjaurėtumėt, gal galėčiau jums atiduoti? – pasiteiravau.

Atsakydamas jis kažką sumurkė, perdėjau į jo lėkštę muštinį, jis nedelsdamas suvalgė. Po to, išgėrę gaivos su pyragaičiais, nuėjome į teatrą. Spektaklio metu jis žiūrėjo ne į sceną, o į mane, kelis kartus paglostė man ranką. Stengiausi laikytis ramiai, traukiausi nuo jo į šalį, nes jis man trukdė žiūrėti spektaklį – operą *Don Karlas*.

Operai pasibaigus, mes vėl įlipome į tramvajų ir nuvažiavom namo. Nuo stotelės jis palydėjo mane iki namų ir kai atėjo laikas atsisveikinti staiga pabučiavo mane į lūpas. Iš netikėtumo sutrikau ir paklausiau, kaip reikėtų tai suprasti.

– Supraskite taip: aš jus myliu, išblyškusi Petrogrado mergaite! Nesakysiu jums komplimentų – kad man patinka jūsų išblyškęs kaip baltoji naktis veidelis su rausva nosyte! – atsakė jis.

– Vėl ta nosis! Reikėtų ant jūsų pykti, bet, atrodo, esate keistuolis. Labanakt! – pratariau ir ištrūkusi iš jo nubėgau namo.

Pati sau galvojau, kad jis elgiasi su manim kaip su grizete. Atrodo, kad rūpinasi, tačiau elgesys dvejeto vertas. Bet kadangi buvau jam abejinga, ramiai ėjau namo, nė nemanydama mesti mokyklos dėl to kvailo bučinio. Kai atsiguliau į lovą, tokią švarią ir patogią, mamos paklotą, užmigau ne iš karto. Gulėdama žiūrėjau į nuostabią ikoną su degančia raudona lempele, man buvo taip šilta ir jauku, kad jaučiausi esanti rami ir patenkinta. Neskraidžiau padebesiais, nejaučiau jokios ypatingos laimės dėl to netikėto bučinio. Tik buvau nustebusi, kaip lengvai man pavyko tą žmogų nugalėti, juk jokių pastangų nedėjau.

Neabejojau, kad jam patinku: esu jauna, devyniolikmetė, neprastos išvaizdos, išprususi – daug skaičiau ir viskuo domėjausi. Mane domino teatras, tapyba, literatūra, taigi esu ne tik daili, bet ir įdomi panelė. Iki šiol, jei man kas patikdavo ir norėdavau tą žmogų sužavėti, dėdavau tam daugybę pastangų, t. y. stengdavausi įvairiai ir gerai rengtis, rūpinausi šukuosena – nuolat gražiai susukdavau garbanas, kvepindavausi brangiais kvepalais, avėdavau dviem dydžiais mažesnę, nei reikėjo, avalynę. Bateliai labai spausdavo pirštus, todėl stengdavausi ką nors pakišti po kulnais. Susiverždavau per juosmenį suknelę, kad talija būtų plonesnė (korsetų niekada nedėvėjau, tik elastinį diržą, pasiūtą iš gumyčių). O štai šįsyk ėjau į mokyklą ir į teatrą visiškai kasdieniškai apsirengusi: vilkėjau juodą į apačią platėjantį sijoną ir juodą

šilkinę palaidinę su kaklaskare ant kaklo kaip dailininkų. Nutariau kol kas nieko nepasakoti nei mamai, nei seseriai ir apskritai tam „nuotykiui" reikšmės neteikti, nes noras mokytis buvo stipresnis už norą mylėti.

KOMENTARAS

Barbora Didžiokienė, mergautinė pavardė Gorochova (1896–1976) – Peterburge gimusi rusų kilmės dailininkė. Ji mokėsi Dailei skatinti draugijos (1914–1915), barono Aleksandro Štiglico techninio piešimo (1917) ir kt. dailės mokyklose Peterburge, 1918–1919 m. lankė Proletkulto mokyklą Smolenske. Ištekėjusi už tapytojo Vlado Didžioko (1889–1942) nuo 1921 m. su vyru apsigyveno Lietuvoje. Į dailės gyvenimą įsitraukė nuo 1923 metų. Ėmė aktyviai dalyvauti parodose, tapo viena populiariausių tarpukario Lietuvos dailininkių: be jos kūrinių neapsiėjo nė viena didesnė paroda, ją dažnai minėjo kultūrinė spauda. Tapė pačios siūtų lėlių siužetines kompozicijas, kūrė populiarius šaržus, taip pat buvo žinoma kaip natiurmortų dailininkė, portretistė, teatro dekoracijų ir kostiumų kūrėja[40]. Didžiokienės vardas dar tarpukario metais buvo įrašytas į Lietuvos dailės istoriją, tačiau 1996 m. Kauno paveikslų galerijoje surengta didelė jos darbų retrospektyva (ta proga išleistas ir katalogas[41]) parodė, kad dailininkės kūryba verta naujo, atidaus ir platesnio žvilgsnio. Ypač paskatino suklusti parodos proga ekspozicijos kuratorių Daivos Citvarienės ir Kristinos Martinkevičienės bei Nacionalinio M. K. Čiurlionio dailės muziejaus darbuotojo Lino Citvaro sukurtas biografinis filmas, kuriame skamba ištraukos iš neskelbtų Didžiokienės dienoraščių bei jų pagrindu parašytų prisiminimų. Paroda ir filmas parodė, kaip fragmentiškai iš tikrųjų tyrinėta dailininkės kūryba bei jos biografija, nepaisant visų apie ją pasirodžiusių publikacijų.

Iki pastarojo dešimtmečio dailininkės kūryba ir ypač asmenybe domėjosi daugiausia žurnalistai; menotyrininkų indėlio į jos darbų tyrinėjimą trūko. Tik XX a. pabaigoje – XXI a. pradžioje pasirodžiusiose tarpukario dailę nagrinėjančiose publi-

40 B. Didžiokienės darbai (jų išlikę daugiau kaip 150) saugomi Lietuvos dailės muziejuje, Lietuvos teatro, kino ir muzikos muziejuje bei Nacionaliniame M. K. Čiurlionio dailės muziejuje, keliose privačiose kolekcijose.

41 *Barbora Didžiokienė (1896–1976)* [parodos katalogas], sudaryt. K. Martinkevičienė, Kaunas: Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus, 1996.

kacijose (Giedrės Jankevičiūtės, Jolitos Mulevičiūtės) Didžiokienės kūryba įterpiama į istorinį kontekstą, susiejama su XX a. pirmosios pusės dailės tendencijomis[42]. Šis žingsnis atvėrė kelią naujoms Didžiokienės kūrybos interpretacijoms, reikalaujančioms naujų studijų, tarp jų – nuoseklaus rašytinio palikimo tyrimo. Amžininkų atsiminimai ir pačios dailininkės užrašai koreguoja žurnalistinius stereotipus, pagal kuriuos Didžiokienė buvo keistuolė, vieniša lėlininkė, dailės marginalė, balansuojanti ant mėgėjiškos kūrėjos ribos. Didžiokienės atsiminimai kartu su dailininkei rašytais laiškais, asmeniniais dokumentais bei fotografijomis saugomi Nacionalinio M. K. Čiurlionio dailės muziejaus Fototekos ir dokumentacijos skyriuje (archyve). Šie šaltiniai nepublikuoti; tik kelios jų ištraukos paskelbtos 1996 m. parodos kataloge.

Barboros Didžiokienės užrašai, jos pačios kukliai pavadinti *Mažosios dailininkės prisiminimais*, aprėpia beveik visą jos brandų gyvenimą: 1921–1974 metus. Pateikiamas fragmentas nušviečia ankstyvąjį jos gyvenimo laikotarpį ir buvo parašytas dienoraščių pagrindu 1959 metais.

Čiurlionio muziejaus archyve saugoma 17 sąsiuvinių, rašytų ranka, rusų kalba, kai kur įterpiant vieną kitą lietuvišką žodį, frazę arba, kaip užrašyta čia spausdinamų prisiminimų viršelio pavardė, – tik raidę. Pirmieji 5 sąsiuviniai, datuoti 1921–1922 m., 1927–1926 m., 1935 m., 1939 m., yra dienoraščiai, likusieji – pagal dienoraščių užrašus šeštame ir septintame dešimtmetyje rašyti atsiminimai. Dažnai atsiminimų tekstas kartoja dienoraščio informaciją, tačiau kai kurie faktai papildomi, praplečiama jų interpretacija. Didžioji dalis dienoraščio ir prisiminimų teksto fiksuoja dailininkės gyvenimo įvykius – nuo kasdienybės smulkmenų iki ją palietusių kultūros, politikos peripetijų, žmonių santykių. Rašyti dienoraštį dailininkė pradėjo iškart atsikrausčiusi į Kauną, t. y. 1921 metais. Neturime duomenų, ar rašė jį anksčiau, tačiau sprendžiant iš dėmesio ankstesniems įvykiams, rusiškajam laikotarpiui, šie užrašai yra pirmieji. Tikėtina, kad rašyti Didžiokienę paskatino izoliacija, fizinis ir psichologinis diskomfortas, kurį išgyveno atvykusi į svetimą kraštą, skurdų, netikėtai jaunos valstybės sostine tapusį provincialų Kauną. Pirmieji jos ir Vlado Didžioko namai buvo Kauno Valstybės teatro evakuacinis koridorius. Tokiomis sąlygomis apie kūrybą buvo gali-

42 G. Jankevičiūtė, *Art Deco* ir jo apraiškos XX a. trečiojo ir ketvirtojo dešimtmečių Lietuvos dailėje, *Žmogus ir aplinka XX a. Lietuvos dailėje*, Vilnius, 1992, p. 63–101; J. Mulevičiūtė, *Modernizmo link: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918–1940*, Kaunas, 2001.

ma tik svajoti, tad Didžiokienės energija liejosi dienoraščio puslapiuose. Vėliau prie dienoraščio grįždavo priešokiais: Didžiokai intensyviai dirbo, energijos ir laiko reikalavo sodyba Dovainonyse, kurioje abu mėgino ūkininkauti, Barbora rūpinosi namais ir šeima. Įprotis išlieti gyvenimo įspūdžius popieriuje sugrąžino prie rašymo šeštame dešimtmetyje, nutolus karo įspūdžiams, aprimus skausmui dėl karštai mylimo sūnaus Jurgio, paskiau ir vyro mirties: sūnų Didžiokai palaidojo 1940 m. balandį (mirė sulaukęs vos 18 metų nuo džiovos), vyro Barbora netekusi pačiame karo viduryje – 1942 m. spalį. Mirus Vladui Didžiokui, Didžiokienė liko Dovainonių sodyboje viena, atokiai nuo bendraminčių menininkų, nuo dailės gyvenimo. Dėstė piešimą senojoje Rumšiškių mokykloje. Pasak amžininkų, mėgusi pasakoti apie jaunystę, tarpukario Kauną. Matyt, vienatvė ir noras bent mintimis pasinerti į spalvingiausias praeities dienas, kurių ilgėjosi, paskatino ne tik vartyti dienoraštį, bet ir iš naujo, dar plačiau, išsamiau, gyviau aprašyti atmintyje iškylančius vaizdus, žmones, patirtus įspūdžius. Smulkia, tvarkinga rašysena Didžiokienė pasakojo įsivaizduojamiems skaitytojams apie romantišką pažintį su būsimu vyru, laimingas Peterburgo dienas, pirmuosius įspūdžius Lietuvos laikinojoje sostinėje.

Prisiminimuose Didžiokienė atsiskleidžia kaip puiki pasakotoja: įvykius dėsto neskubėdama, jautriai atkurdama detales, taikliai apibūdindama veikėjus ir situacijas. Prisiminimuose išliko dienoraščiui būdinga kiek melancholiška nuotaika, nors kartkartėmis plykstelí taiklios ironijos kibirkštėlės. Didžiokienės pateikti faktai nesunkiai verifikuojami, o vertinimai, apmąstymai, įžvalgos praplečia ir papildo tarpukario Kauno meninės aplinkos sampratą. Rusiškojo laikotarpio prisiminimai, dideliuose miestuose gyvenusios jaunos moters reakcijos į Kauno aplinką leidžia samprotauti apie tarpukario Lietuvos meno kūrėjų pažiūras, kultūrinį akiratį, suvokti jų santykį su menu ir kūrybos šaltiniais. Didžiokienei tai: kinas, teatras, miesto kasdienybė ir pramogos, bohemos susirinkimai. Ir dienoraštyje, ir prisiminimuose užsimenama apie dalyvavimą Lietuvos dailės parodose, apie kritikos bei amžininkų požiūrį į abiejų Didžiokų, pirmiausia, žinoma, Barboros, dailę. Tad Didžiokienės autobiografiniai užrašai vertingi ir kaip dailininkės kūrybos komentarai, ir kaip tarpukario Kauno kultūrinio gyvenimo liudijimas, ir kaip moters kūrėjos savivoką atskleidžiantis tekstai.

JUSTINA AUGUSTYTĖ

François Gilot, Carlton Lake. Gyventi su Picasso

> **Versta iš:** François Gilot, Carlton Lake, *Vivre avec Picasso*, Paris, 2006, p. 115–126, 228–236 (iš prancūzų k. vertė Auksa Burnytė, komentarus parengė Giedrė Jankevičiūtė)

Atsikrauščiusi į Grands-Augustins gatvę visą mėnesį nėjau iš namų. Ištisas dienas leidau ateljė žiūrėdama, kaip Pablo piešia ir tapo. „Beveik niekada nedirbu su modeliu, – pasakė jis vieną popietę. – Tačiau jei jūs jau čia, galbūt turėčiau pabandyti."

Jis pasodino mane ant žemos taburetės, o pats atsisėdo ant žalio suolo, tokio kaip viešuose parkuose. Ant didelio lapo nupiešė tris mano galvos eskizus. Pasižiūrėjo į juos ir suraukė antakius: „Nevykę. Niekam tikę." Suplėšė piešinius.

Kitą dieną pamėgino iš naujo: „Būtų geriau, jei pozuotumėt nuoga." Aš nusirengiau. Jis paprašė, kad atsistočiau pašešėlyje nuleistomis rankomis, apšviesta šviesos spindulio, kuris sklido iš aukštų langų man iš dešinės. Jis stovėjo už trijų ar keturių metrų ir atrodė susikaupęs. Nenuleido nuo manęs akių. Man pasirodė, kad pakėlęs pieštuką gana ilgai laukė neliesdamas lapo.

„Žinau, ką turiu daryti. Jums nebereikės pozuoti."

Pasiėmusi drabužius supratau, kad pozavau daugiau nei valandą.

Kitą dieną Pablo iš atminties ėmė vieną po kito piešti piešinius šia poza. Jis taip pat pradėjo daryti vienuolika mano veido litografijų; kiekvienoje jų po kaire akimi pažymėjo nedidelį apgamą, o dešiniam antakiui suteikė bangelės formą.

Tą dieną jis pradėjo mano portretą, kurį pavadino *Moteris-gėlė*. Paklausiau, ar jam netrukdys, jei žiūrėsiu, kaip dirba.

„Anaiptol. Priešingai, manau, kad man taip padės. Man nereikia, kad pozuotumėt."

Taigi visą mėnesį stebėjau, kaip jis piešia. Nenaudodamas paletės jis pereidavo nuo portreto prie keleto natiurmortų. Jam iš dešinės stovėjo laikraščiais uždengtas staliukas, ant jo buvo trys ar keturios konservų skardinės, kuriose terpentine mirko daugybė teptukų. Paėmęs teptuką pirmiausia nusausindavo jį į laikraščius, kurie atrodė kaip brūkšnių ir spalvotų dėmių džiunglės. Kai prireikdavo grynos spalvos,

ją išspausdavo tiesiai ant laikraščių. Kartais sumaišydavo nedidelius kiekvienos spalvos kiekius ant popieriaus.

Po kojom, daugiausiai aplink molbertą, stovėjo daug įvairaus dydžio konservų skardinių su pilka ir neutraliomis spalvomis bei kitomis iš anksto sumaišytomis spalvomis.

Jis galėdavo dirbti tris ar keturias valandas iš eilės, nedarydamas jokių nereikalingų judesių. Paklausiau, ar jo nevargina ilgas stovėjimas. Jis papurtė galvą: „Ne. Dirbdamas palieku kūną už durų, kaip musulmonai palieka batus prieš įeidami į mečetę. Tokios būsenos kūnas egzistuoja tik kaip augalas, todėl mes, dailininkai, paprastai gyvename taip ilgai."

Kartkartėmis jis eidavo į kitą dirbtuvės pusę pasėdėti iš karklo vytelių pintame krėsle aukštu gotikiniu atlošu, kuris matyti daugelyje jo paveikslų. Jis galėdavo ištisą valandą prasėdėti sukryžiavęs kojas, alkūne pasirėmęs į kelį, o smakrą laikydamas delne ir be žodžių žiūrėti į paveikslą. Po to paprastai vėl imdavo tapyti. Kartais sakydavo: „Šiandien nebegaliu toliau plėtoti šios plastinės minties", ir imdavo tapyti kitą paveikslą. Šalia visada būdavo apie pustuzinį nebaigtų ir pusiau nudžiūvusių paveikslų, tarp kurių jis galėjo rinktis. Taip jis dirbdavo nuo dviejų valandų po pietų iki vienuolikos vakaro su pertrauka vakarienei.

Ateljė tvyrojo visiška tyla. Ją kartkartėmis nutraukdavo tik Pablo monologai ar keli pokalbio sakiniai; iš išorės niekas netrukdė. Kai imdavo temti, Pablo į drobę nukreipdavo du prožektorius ir viskas aplinkui paskęsdavo šešėlyje. „Reikia, kad aplink drobę būtų visiškai tamsu ir dailininkas tarsi užhipnotizuotas savo darbo tapytų kaip transe. Norėdamas peržengti ribas, kurias nuolat bando primesti protas, jis turi kuo labiau paisyti savo vidinio pasaulio."

Iš pradžių *Moteris-gėlė* buvo ant pailgos, kriauklės formos afrikietiškos taburetės atsisėdusios moters portretas. Pablo tapė gana realistiškai; kai kurios detalės tebematyti galutinėje versijoje. Nutapęs dalį portreto jis staiga pasakė: „Ne, tai ne jūsų stilius. Realistinė interpretacija jūsų niekaip nepersonifikuos". Tuomet jis pabandė kitaip nupiešti taburetę ir sušvelninti kontūrus, bet ir tai netiko. „Jūs ne pasyvaus tipo. Aš jus įsivaizduoju tik stačiomis". Jis ėmė paprastinti ir ilginti mano kūno linijas. Prisiminė, kad Matisse'as ketino nutapyti mano portretą žaliais plaukais ir ši mintis jam patiko. „Ne tik Matisse'as gali jus tapyti žaliais plaukais." Nuo tos akimirkos plaukai virto lapais, o portretas – simboline gėlių kompozicija. Tomis pačiomis ritminėmis kreivėmis Pablo nutapė krūtinę.

Tuo tarpu veidas tebebuvo realistiškas ir išsiskyrė iš portreto visumos. Jis akimirką pastudijavo veidą. „Turiu kitaip sukonstruoti veidą. Nors jūsų veidas yra pailgokas ovalas, norėdamas perteikti jo apšvietimą ir išraišką turiu pakeisti jo formą. Tai kompensuosiu šalta spalva – mėlyna. Jis bus kaip mėlynas mėnulėlis."

Kažkur dirbtuvėse jis rado dangaus mėlynumo popieriaus lapą ir iškirpo jame daugmaž tokį mano veido atvaizdą atitinkančias formas: pirmiausia du taisyklingus skritulius, o paskui – tris ar keturis horizontalius ovalus. Ant kiekvieno karpinio nupiešęs akis, nosį ir burną, jis juos vieną po kito prisegė prie drobės, pastūmėdamas tai šiek tiek į dešinę, tai į kairę, tai į viršų, tai į apačią, kaip jam atrodė geriausia. Nė vienas neperteikė norimo įspūdžio, kol nepriėjo prie paskutinio. Kadangi visus kitus jau buvo išbandęs įvairiose vietose, iš anksto žinojo, kur padėti šitą: kai prisegė jį prie drobės, buvo tiesiog tobula, visiškai įtikinama. Jis prispaudė karpinį prie drėgno paviršiaus, atsitraukė ir pasakė: „Dabar tai jūsų portretas". Kontūrus švelniai pažymėjęs angliuku jis nuėmė popierių ir iš lėto, neskubėdamas perpiešė drobėje ant karpinio buvusį piešinį. Daugiau galvos nebekoregavo.

Jo nuomone, kad kompozicija būtų vientisa, torsas turėjo būti gerokai mažesnis. Jis užtapė pirmąjį torsą ir nupiešė antrą liauną kaip stiebas, taip padedamas vaizduotės sukūrė moterį, kurios formos sumenksta tiek, kad tampa augalinės. Jis nupiešė mane dešinėje rankoje laikančią apvalią formą, perbrėžtą horizontalia linija: „Ši ranka laiko pasaulį, pusiau iš vandens, pusiau iš žemės, kaip klasikinės tapybos tradicijoje, kai personažas laiko ar čiupinėja žemės rutulį. Tai dera su dviem krūtų apskritimais. Mano drobėje jie, žinoma, asimetriški. Tikrovėje dvi rankos, dvi kojos, dvi akys yra simetriškos. Tapyboje jos niekada negali būti vienodos. Tradicinėje tapyboje vieną ranką nuo kitos skiria gestas. Jos tapomos atsižvelgiant į jų pozą. Aš jas individualizuoju, suteikdamas joms skirtingas formas taip, kad kartais atrodo, jog tarp jų nėra jokio prigimtinio ryšio. Iš šių skirtingų struktūrų galima nuspėti judesį, bet formą nulemia ne jis. Ji egzistuoja savaime. Čia aš dešinės rankos gale nupiešiau apskritimą, nes kairė ranka baigiasi trikampiu, o dešinė ranka visiškai skiriasi nuo kairiosios, kaip apskritimas skiriasi nuo trikampio. Šis apskritimas primena krūties formą. Gamtoje ranka labiau dera su kita ranka, o ne su krūtimi, bet tikrovė neturi

nieko bendra su tapyba.“ Iš pradžių labai išplėtota kairė ranka buvo lapo formos, bet Pablo ji pasirodė per sunki. Jis nusprendė ją palengvinti. Kita vertus, dešinė ranka lindo iš plaukų, tarsi kristų. Ją pastudijavęs Pablo pasakė: „Krintanti forma niekuomet nėra graži. Be to, tai nedera su jūsų prigimtimi.“

Jis nupiešė trikampį, lendantį iš kūno stiebo, ir prijungė apskritimą, vaizduojantį žemės rutulį. Pusiau šypsodamasis, bijodamas, kad nesuprasčiau to pernelyg rimtai, jis pasakė: „Matote, moteris laiko pasaulį – dangų ir žemę – savo rankoje.“ Dažnai pastebėdavau, kad šiuo laikotarpiu jo tapybinius sprendimus iš dalies nulemdavo plastiniai motyvai, kilę dėl simbolinių prasmių, kurių jis nesistengė atskleisti, bet kurias buvo galima suprasti, suvokus jo dvasinę būklę.

Iš pradžių plaukai buvo paskirstyti simetriškai. Paskui dešinėje jis panaikino dalį žalios masės, nes kompozicija jam pasirodė pernelyg statiška. „Norėčiau išgauti pusiausvyrą, kurią galima sugauti ore, kaip žonglierius pagauna kamuoliuką, o ne jau nusistovėjusią, inertišką pusiausvyrą. Aš myliu gamtą, bet noriu, kad jos proporcijos būtų lanksčios ir laisvos. Būdamas mažas dažnai sapnuodavau sapną, kuris mane labai gąsdino. Mano rankos ir kojos staiga tapdavo milžiniškos, o paskui imdavo mažėti ir tapdavo mažulytės. Aplink mane visus kitus taip pat ištikdavo tokie patys pokyčiai, jie tapdavo milžiniški arba mažučiai. Šis sapnas man visuomet sukeldavo baisią baimę.“

Tuomet supratau, iš kur kilo daugybė trečiojo dešimtmečio paveikslų ir piešinių, kuriuose moterys pavaizduotos su milžiniškomis rankomis ir kojomis bei mažutėmis galvomis. Juose vaizduojamos nuogalės, mauduolės, nėščiosios, draperijomis prisidengusios krėsluose sėdinčios ar neproporcingai išsitiesusios moterys, o kartais atletai, paaugliai ar milžiniški vaikai. Taip Pablo pritaikė sapnų prisiminimus, kad sulaužytų klasikinių žmogaus kūno formų monotoniją.

Užbaigęs portretą Pablo atrodė labai patenkintas. „Visi mes daugiau ar mažiau panašūs į gyvūnus, – pasakė jis, – bet jūs – ne. Jūs pasižymite pavasarinio augalo pakylėtumu, nežinojau, kaip išreikšti šią mintį – kad jūs priklausote augalų karalijai. Nežinau, kas mane verčia jus taip vaizduoti. Keista, ar ne? Bet tai visiškai jus atitinka.“

Ateinančiomis dienomis dažnai pastebėdavau, kad Pablo studijuodavo horizontalų ovalą portrete. „Kai pieši tik galvą, gali akcentuoti, kaip nori, – vieną dieną pasakė jis, – bet kai pieši visą kūną, galva dažnai viską sugadina. Jei nepridedi detalių, tai atrodo kiaušinis, o ne galva. Manekenas, o ne žmogaus kūnas. O jei pridedi per daug detalių, tai trukdo perteikti šviesos kritimą tiek tapyboje, tiek skulptūroje. Vietoj šviesos šešėlis užgula kompoziciją ir neleidžia akiai laisvai klajoti. Viena iš galimybių yra išlaikyti normalias ar net šiek tiek didesnes galvos proporcijas ir pridėti – siekiant nesutrikdyti vidutinio žiūrovo vizualinių įpročių – minimalias viena šalia kitos esančias grafines nuorodas akims, nosiai, burnai ir t. t. pažymėti. Tai suteikia būtinas nuorodas į įvairius struktūrinius bruožus. Taip nenukenčia apšvietimas, o kompozicija paryškinama netikėta detale. Plastinėmis problemomis besidomintis žiūrovas supras kodėl. Jis supras, kokia iš to nauda. O neišmanėliui paveikslas tampa subversyvus: kaip dailininkas drįsta akis išreikšti dviem brūkšniais, nosį – sagele, o burną – brūkšneliu? Jis siunta, niršta, putoja. Ir dailininkui tai yra nemaža sėkmė!“

Keletą mėnesių Pablo taip pat tapė natiurmortus: kaukolę ir porus ant stalo. Žiūrint grynai formaliai, porai buvo prie kaukolės paprastai pridedamų sukryžiuotų kaulų variantas, o jų gumbai atitiko sąnarius.

„Tapyba – ne proza, tai poezija, ji parašyta eilėmis su plastiniais rimais, – vieną dieną pasakė Pablo tapydamas vieną iš natiurmortų. – Plastiniai rimai yra tarpusavyje susijusios formos, atsiliepiančios kitoms formoms ar jas supančiai erdvei; kartais jos viena į kitą panašios ir simboliais, bet simboliai neturi būti pernelyg akivaizdūs. Nebeįmanoma toliau tapyti kaukolės ir sukryžiuotų kaulų, kaip nebeįmanoma toliau rimuoti „meilė amžina“. Tad vietoje kaulų tapomi porai, kuriais išreiškiama tai, ką norite pasakyti.“

Mano manymu, vienas paveikslas iš šios serijos buvo ypač vykęs. Formos ir erdvė puikiai derėjo, ir atrodė, kad neįmanoma ką nors pakeisti. Kaukolė atrodė labai išraiškinga. Tačiau Pablo buvo nepatenkintas. „Būtent tai ir negerai, – sakė jis. – Pasiekta tokia gera pusiausvyra, kad man tai nepatinka. Tai stabili, o ne trapi pusiausvyra. Ji per daug tvirta. Noriu, kad viskas laikytųsi kartu, bet vos ne vos.“

Aš pasakiau jam, kad pusiausvyros problema kyla būtent dėl to, jog visos kompozicijos dalys tobulos. Jis turėtų pritaikyti tą patį metodą kaip mano portretui – iškirpti kaukolę popieriuje ir pabandyti ją pridėti įvairiose drobės vietose. Jis iškirpo kaukolės formą ir ranka pridengęs nupieštą kaukolę derino kirpinį įvairiose vietose ieškodamas pakankamai trikdančios pozicijos. Galiausiai rado gana netikėtą tašką, kuris suteikė būtent tokią subtilią ir lemtingą priešstatą, kai pusiausvyra kabo kaip ant siūlo.

„Komponuodamas drobę orientuojiesi į stiprias linijas, kurios nulemia visumą. Esama erdvės, kurioje pirmasis grafinis planas sukelia minčių, pavyzdžiui, apie stalą. Kitame plane sukuriate erdvės judėjimą už šio stalo. Taip stiprios linijos rezonuoja ir rodo tolesnį kelią, nes kitaip jo nebus matyti. Tačiau vos vieną iš šių elementų ištraukiame iš kompozicijos ir jį įkomponuojame taip, tarsi jis pats savaime kirstų šią dviejų dimensijų erdvę, galime sukurti didesnį netikėtumo efektą nei tas, kuris pasiekiamas pasirinkus pirmąjį variantą.“ Jis šiek tiek patrynė pirmą kaukolę, prisegė kaukolės kirpinį ir kruopščiau nubrėžė kontūrus. Tuomet iš naujo nupiešė kaukolę naujoje vietoje. Baigęs pastebėjo, kad dar galima įžvelgti ir pirmąją kaukolę. Atidžiai pasižiūrėjęs ant jos dalies ryžtingai užpiešė sūrio gabalą. „Sūris pasitarnauja dvejopai, – pasakė. – Jis uždengia tuštumą, kuri atsirado dingus pirmajai kaukolei, bet kadangi iš dalies yra tokios pačios formos kaip naujoji kaukolė, nukopijuota nuo pirmosios, tai sukuria sūrio ir kaukolės plastinę dermę. Palaukit!“ Jis pripiešė skyles sūryje. Buvo matyti, kad tai *Gruyere*. „Ar matote, kaip sūrio skylės dera su akiduobėmis?“ Jis padėjo teptuką. Paveikslas buvo baigtas, o Pablo – laimingas. Spręsdamas pusiausvyros problemą jis kartu sukūrė ir išsprendė dar vieną problemą, o paveiksle atsirado naujas elementas. Tai įvyko taip greitai, kad atrodė kaip stebuklas.

Ateinančiais mėnesiais Pablo tapė kitus mano portretus. Atrodė, kad jis nori pavaizduoti kitokios formos, kitu simboliu pagrįstą galvą, bet nuolat grįždavo prie mėnulio ovalo ir augalinių formų. Tai vedė jį iš kantrybės.

„Nieko negaliu padaryti, – sakydavo jis. – Ne dailininkas sprendžia. Esama formų, kurios save primeta. Kartais jos kyla iš didesnių gelmių nei fiziologija. Tai labai paslaptinga ir labai erzina.“

Jį labai nervino primygtinis mėnulio ovalas. „Anksčiau niekada negalvojau atsižvelgti į astralines zonas. Šiuo metu šios kosminės struktūros man nuolat sugrįžta, bet aš negaliu jų suvaldyti. Menininkas nėra toks laisvas kaip manoma. Tai pasakytina ir apie Dora'os Maar[43] portretus. Man tai – verkianti moteris. Metų metus tapiau ją laužytų formų, bet ne iš sadizmo ir ne iš malonumo. Aš tik sekiau man prilipusią viziją. Tai buvo giluminė Dora'os tikrovė. Matote, dailininkas turi ribas, bet ne tas, kurias įsivaizduojame.“

43 Dora Maar (1907–1997) – prancūzų fotografė, poetė ir tapytoja, Picasso meilužė ir modelis.

Šias ribas mano portretuose Pablo sugebėjo įveikti tik po dvejų metų. Galbūt aš jam tapau realesnė. Jis nustojo galvoti apie mane kaip apie ateivę iš kitos karalystės, ir tai ėmė atsispindėti portretuose. Tuo laikotarpiu jis darė daug litografijų. Vieną rytą Mourlot[44] atnešė į ateljė Pablo tik ką padaryto veido atvaizdo atspaudą. Ant molberto stovėjo nebaigta drobė, irgi mano portretas, labai ritmiškas piešinys, kurio galvos proporcijos kėlė Pablo daug sunkumų. Jis ją mažino, didino, stumdė į naujas vietas, buvo užtapęs, bet niekas jo netenkino. Kol galva buvo maža, jam atrodė, kad ji pernelyg artima rankų proporcijoms. Padidinta ji tapdavo proporciškai artima kojoms. Pablo tą drobę atidėjo į šalį, nes nežinojo, kaip išspręsti problemą. Tąryt jis paėmė tik ką atneštą atspaudą ir prisegė prie drobės, litografijos viršutinį kraštą sulygindamas su drobės kraštu. Tai buvo tikrai „neįmanomas“ sprendimas, nes paveikslas buvo visiškai išcentruotas. Taip į kompoziciją įterpti svetimą elementą buvo tas pats, kaip atverti joje langą į kitame plane padarytą struktūrą. Drobė buvo ryškios spalvos, o litografija nespalvota. Kontrastas buvo toks stulbinantis spalvų, formų ir planų atžvilgiu, kad Pablo buvo sužavėtas. Jis nuėmė litografiją ir puolė tapyti mano galvą kaip litografijoje ten pat, kur ji buvo prisegta. Tokia sąsaja jam pasirodė ypač įdomi ir šia tema jis nutapė penkias ar šešias drobes. Tačiau jos nesirėmė tikromis litografijomis.

Kartais Pablo pradėdavo paveikslą iš ryto, o vakare sakydavo: „Ak, manau, kad jis baigtas. Tai, ką norėjau išreikšti plastiškai, jau išreikšta, bet tai įvyko beveik per greitai. Jei taip paliksiu, ši tariama sėkmė manęs netenkins. Tačiau šiuo metu mane nuolat trukdo ir aš negaliu išplėtoti savo minties iki galo. Paveikslas turi subręsti lėtai, o kartais man nepavyksta padaryti paskutinio reikiamo potėpio. Mano mintis greita, o ranka jai paklūsta taip greitai, kad per darbo dieną galiu pasidžiaugti, jog man pavyko išreikšti beveik viską, ką norėjau, ir suspėti, kol niekas man nesutrukdė, priversdamas atsisakyti plėtojamos minties. Kadangi rytojaus dieną man šauna kita mintis, bandymus, kuriuos apleidau pernelyg greitai ir prie kurių turėčiau grįžti, palieku, kaip buvo. Tačiau sugrįžti retai kada turiu progos. Kartais man prireikia šešių mėnesių, kad galėčiau giliau apsvarstyti mintį ir tiksliai ją įvertinti.“

44 Garsios Paryžiaus spaustuvės savininkas Fernand'as Mourlot, spausdinęs Picasso litografijas. Su Mourlot spaustuve Picasso bendradarbiavo nuo 1945 iki 1969 m.

Paklausiau, kodėl neuždaro durų žmonėms, kad jo netrukdytų. „Negaliu. Tai, ką kuriu tapydamas, kyla iš vidinio pasaulio, bet kartu man reikia santykių ir bendravimo su kitais. Žmonės ateina, žinau, kad jie čia. Jei pasakysiu Sabartes'ui[45], kad esu užimtas ir neleisiu jiems įeiti, mane kamuos mintis, kad galbūt jie būtų pasakę kažką, ką turėčiau žinoti. Nebegalėsiu susikaupti. Braque'ui pasisekė. Jis vienišius, atsiskiriantis į savo meditaciją. Man reikia kitų žmonių ne tik dėl to, ką jie man duoda, bet ir todėl, kad esu baisiai smalsus ir man reikia patenkinti savo smalsumą. Aš tapau, kaip kiti rašo savo autobiografiją. Mano drobės, nesvarbu, baigtos ar ne, yra mano dienoraščio puslapiai ir todėl svarbios. Ateitis atrinks labiausiai patinkančius puslapius. Pasirinkti turiu ne aš. Man susidaro įspūdis, kad laikas bėga vis greičiau ir greičiau. Aš esu tarsi upė, kuri teka nusinešdama srovės išrautus medžius, padvėsusius šunis, visokias atliekas ir puvenas. Aš nusinešu visa tai ir tęsiu toliau. Mane domina tapybos judesys, dramatiškos pastangos pereiti nuo vienos vizijos prie kitos, net jei pastangos neatliktos iki galo. Apie kai kuriuos paveikslus galiu pasakyti, kad šios pastangos buvo tikrai padėtos ir išreikštos visa savo galia, nes man pavyko įspausti amžiną atvaizdą. Aš turiu vis mažiau laiko ir vis daugiau ką pasakyti. Pasiekiau tokį tašką, kai mano minties judesys mane domina labiau nei pati mintis."

[...]

Paskutiniai mėnesiai prieš mūsų antrojo vaiko gimimą buvo toli gražu ne tokie sunkūs, kaip prieš Claude'o gimimą. Pirmą kartą mane labai baugino mintis turėti vaiką ir aš tikrai nepaprastai skaudžiai kankinausi. Antrą kartą į viską žiūrėjau kitaip; dėl Claude'o apsilankiau pas gydytoją tik paskutinę minutę, o šįkart jis mane prižiūrėjo nuo pat pradžių. Laukdamasi pirmojo vaiko nepažinojau beveik nieko iš Pablo aplinkos, o vėliau susidraugavau su keletu žmonių ir jaučiausi geriau. Tačiau fiziškai buvau ne tokia guvi. Mes visuomet guldavomės labai vėlai, o kadangi dieną aš neapleisdavau savo tapybos ir ryte keldavausi anksti dėl Claude'o, buvau gana pavargusi. Net miegodama nepailsėdavau. Claude'ui buvo beveik dveji metukai, bet jis nenorėjo būti vežamas pasivaikščioti vežimėlyje. Kartais aš jį parišdavau pavadėliu, bet jam nepatiko būti pririštam, tad paprastai nešiodavau jį ant rankų, nors tai buvo nepatartina. Maždaug du mėnesius prieš gimdymą gydytojas prisipažino

45 Jaime Sabartés (apie 1890–1968) – Picasso sekretorius; taip pat tapytojas, rašytojas.

susirūpinęs dėl mano būklės. Kai vėl apsilankiau pas jį po mėnesio, mane apžiūrėjęs jis paprašė grįžti po trijų dienų. Po trijų dienų liepė gultis į ligoninę. Kadangi tą dieną – 1949 m. balandžio 19 d. – *Pleyel* salėje buvo atidaromas Taikos kongresas ir Pablo buvo labai užimtas, paklausiau gydytojo, ar tikrai būtina. Jis patikino, kad taip. „Aš jums suleisiu vaistų, kad paskatinčiau gimdymą." Atsakiau, kad gultis į ligoninę šis laikas labai nepatogus. „Man nerūpi, – pasakė jis, – tai būtina ir jokių kalbų."

Grįžusi papasakojau Pablo, ką sakė gydytojas. Paklausiau, ar Marcelis galėtų mane nuvežti į ligoninę. Jis atrodė nepatenkintas. „Man šiandien reikia Marcelio. Puikiai žinote, kad turiu vykti į Taikos kongresą. Be to, turiu užsukti paimti kongrese dalyvaujantį dainininką Paulą Robesoną." Atsakiau, kad suprantu, jog jam nepatogu, bet man taip pat. „Jei jums reikia automobilio, – pasakė jis, – teks rasti kitą išeitį. Kodėl neiškvietus greitosios?"

Marcelis, kuris tuo metu skaitė laikraštį, pakėlė akis. „Ar negalėtume jos užvežti į ligoninę važiuodami į kongresą?" Jie svarstė šią operaciją taip kruopščiai, tarsi primtų sprendimą dėl mūšio plano. Galiausiai Pablo gūžtelėjo pečiais: „Pirma nuvežk mane, paskui grįžk jos paimti. Nenoriu vėluoti." Prieš tris dienas jis už mane jautė didelius skausmus, o dabar vienintelis jo baimės šaltinis buvo kongresas.

Kai atvykau į ligoninę, buvo beveik penkios. Gydytojas manęs laukė. Tądien apie aštuntą valandą vakaro gimė mano kūdikis – mergaitė. Pablo paskambino iš *Pleyel* salės pasiteirauti naujienų. Jis nebesijaudino dėl kongreso ir buvo susirūpinęs būsimasis tėvelis. Jo nupieštas balandėlis ant Taikos kongreso afišos buvo iškabintas visame Paryžiuje, tad sužinojęs, kad gimė mergaitė, nusprendė ją pavadinti Paloma. Jis atskubėjo į ligoninę apžiūrėti savo naujos balandėlės. Ji jam pasirodė „puiki", „nuostabi", „žavinga" ir apibūdinama visais kitais būdvardžiais, kurie šauna į galvą laimingiems tėvams. Jis labai jaudinosi, kad prieš kelias valandas buvo toks nervingas.

Kitą rytą išgirdau, kaip kažkokie žmonės kalbasi koridoriuje. Įtardama, kad tai į vidų patekti norintys žurnalistai, paskambinau administracijai. Žurnalistai užlipo apsimetę lankytojais. Prie mano durų juos sulaikė seselė, o jie mėgino ją papirkti, kad galėtų nufotografuoti Palomą. Ji man papasakojo, kad jie siūlė šimtą tūkstančių frankų, jei ji atneštų kūdikį. Jai atsisakius, jie ketino jėga atidaryti duris. Laimei, prižiūrėtoja juos nuvijo.

Mėnesių mėnesiais bandžiau įkalbėti Pablo, kad jam reikėtų pasisiūti naują kostiumą, bet buvo lygiai sunku jam nupirkti ką nors nauja, kaip išmesti ką nors dėvėta.

Jam pakako dviejų senų kostiumų. Palomos gimimo dieną jis dėvėjo senesnįjį iš savo dviejų kostiumų, kuris buvo toks nunešiotas, kad jam sėdantis į mašiną važiuoti į ligoninę įplyšo per kelius. Tą vakarą atvykęs Pablo gana nevykusiai laikė prieš save lietpaltį. Kai jį padėjo, pamačiau, kad jo kelis plikas. Pasakiau, kad tai puiki proga įsigyti naują kostiumą.

„Ak, tai užtrunka taip ilgai, – pasakė jis, – reikia siūdintis.“ Man atrodė, kad ir gatavas kostiumas būtų geriau nei jo dėvimas. Galiausiai jis pasidavė ir užsisakė kostiumą pas savo siuvėją. Kostiumas buvo pasiūtas po mėnesio. Tačiau tą savaitę, kai buvau ligoninėje, Pablo kiekvieną dieną ateidavo, kaip ir pirmą vakarą, apsirengęs lietpalčiu, nors užėjo pirmoji karščio banga.

Pablo buvo visai nesunku nusipirkti marškinius ar batus, bet buvo neįmanoma rasti tinkamo dydžio kostiumą. Kadangi jis buvo plačių pečių ir krūtinės, bet nedidelio ūgio, negalėjo rasti kelnių, kurios atitiktų jam tinkantį švarką; o jei tikdavo kelnės, tai jis netilpdavo švarke. Pasimatavimai pas siuvėją jam kėlė siaubą – tai jam buvo tikrai per sunku. „Tai verčia aukštyn kojom visą mano gyvenimą“, – sakydavo jis. Kiekvieną kartą, vos man pavykdavo jį nusiųsti pas siuvėją, tik pagalvojęs apie pasimatavimus jis griežsaid dantimis ir užsisakydavo tris ar keturis kostiumus, kad nereikėtų greitai sugrįžti. Namuose uždarydavo juos spintoje šalia senų kostiumų, todėl kandys naujus kostiumus paprastai sukandžiodavo dar prieš pradedant juos dėvėti. Kadangi neturėjau teisės išmesti senų kostiumų, naujieji buvo iš anksto pasmerkti. Tad po šešių mėnesių reikėdavo viską pradėti iš naujo.

Atsikrausčiusi į Grands-Augustins gatvę neturėjau nei drabužių, nei pinigų jiems nusipirkti ir dėl įvairių priežasčių nenorėjau Pablo nieko prašyti. Būdama nėščia dėvėjau senas pilkas flanelės kelnes, kurių jis jau seniai nenešiojo. Metų metus jis man dėl to priekaištavo, tarsi tai būtų didelis nusikaltimas. Jis dažnai ir vis skaudžiau dėl to skųsdavosi: „O juk buvo taip paprasta, jums tereikėjo nusipirkti ką nors savo dydžio; jūs paėmėte vieninteles kelnes, kurios man iš tiesų tiko, o dabar niekuomet nebegalėsiu jų dėvėti, nes jūs jas visiškai ištampėte.“ Aš jų tikrai neištampiau, nes atsigulant į ligoninę jos man tebebuvo per didelės. Turiu pastebėti, kad kai pradėjau jomis vilkėti, jos jau buvo beveik visiškai sunešiotos ir nebedėvėtinos.

Visur besimėtantys skarmalai galiausiai išvedė mane iš kantrybės. Spintose nebuvo vietos. Paryžiuje, be ateljė, teturėjome du kambarius. Gimus Palomai, nusprendžiau atsikratyti keliais senais kostiumais. Suprantama, kad Pablo neturėjo nieko apie tai žinoti. Kartą išmečiau vieną kostiumą į šiukšlių dėžę, o Inesa, kambarinė, jį ištraukė ir nunešė Pablo nekaltai sakydama: „Pažiūrėkite, ką ponia netyčia išmetė.“ Pablo man dėl to priekaištavo ištisas savaites. Taigi surinkau visus senus drabužius į krūvą ir per kitą mūsų kelionę nuvežiau juos į Valorisą. Sodininkas, suradęs kostiumą tarp šiukšlių, atėjo dirbti juo apsivilkęs. Man pasirodė, kad matau, kaip upės paviršiuje išnyra su akmeniu po kaklu į ją įmestas lavonas. Maldavau sodininko nebedėvėti šio seno kostiumo, įtikinėjau, kad Picasso tai nepatiktų. Jau buvo nusikaltimas jį išmesti, tačiau kad jį dėvėtų kas nors kitas, Pablo niekuomet nesutiktų. „Bet jis dar visai geras!“ – prieštaravo sodininkas. Norėdama jį nuraminti, atidaviau krūvelę senų savo megztinių. Vieną popietę jis ramiai sau dirbo sode apsivilkęs gana ekstravagantišku mano megztiniu. Iš toli ir iš nugaros galima buvo pamanyti, kad tai aš. Lipdamas laiptais Pablo pamatė jį ir beveik tuo pačiu metu – mane, išeinančią iš namų. Jis suriko: „Neįtikėtina! Tikiuosi, kad vieną dieną jūs būsite visa sulinkusi kaip jis. Kai būsite į jį panaši, žinosite, kaip duoti savo drabužius bet kam.“

Kitą kartą vos neišsiskyrėme. Netyčia į savo megztinių krūvelę įdėjau seną dirbtinės zomšos Pablo švarką. Grįžęs iš dirbtuvių ir pamatęs sodininką, dėvintį šiuo švarku, jis sprogo iš įsiūčio.

„To jau per daug! – šaukė jis. – Šįkart tai aš tapsiu beformiu seniu (sodininkas buvo kokiais dvidešimčia metų jaunesnis už Pablo). Tai baisu, siaubinga! Taip elgtis su manimi! Jei jums patinka taip elgtis, išsiskirkime – aš jus palieku!“

Mes ilgai pykomės, kol jis nusiramino. Turėjau nusižeminti tiek, kad man teko paslapčia deginti senus kandžių sukapotus Pablo drabužius. Galvojau apie Landru arba poną Verdoux, kurie vieną po kito degino savo žmonų lavonus. Po to turėjau iš pelenų surinkti senas sagas, kad jos manęs neišduotų.

Valorise vykusios šventės loterijoje laimėjome ožką. Mums pasakė, kad tai ožka, bet iš tiesų tai buvo ožys. Jis dalyvavo mūsų gyvenime įvairiais būdais; visi jie buvo vienodai nepageidaujami. Visų pirma, visur pridirbdavo. Namuose ožys slankiojo po kambarius, nes Pablo – kuris dažnai, atrodo, teikė pirmenybę ne šeimai, o savo gyvūnams – man pasakė: „Sykį jau turime ožkelę, noriu, kad ji galėtų slampinėti visur. Myliu ją kaip savo vaiką.“ Būdamas blogos nuotaikos jis sakydavo: „Aš ją myliu labiau nei jus.“ Kartą net pareiškė: „Myliu savo ožkelę, nes tik ji viena yra meili.“ Iš tikrųjų

ši meili ožkelė buvo baisus ožys, kuris vaikštinėjo visur palikdamas pėdsakus. Be to, jis neapkentė Claude'o, kuriam buvo treji. Jis prišokdavo prie vaiko arba kaip miniatiūrinis jautis nustatęs ragus parversdavo berniuką ant žemės. Po dviejų mėnesių aš nebegalėjau iškęsti. Praklystantys čigonai manęs paklausė, ar galėtų pasirausti sode ieškodami gyvačių ar ežių. Aš jiems pasakiau, kad turiu ožį, kuriuo noriu atsikratyti. Jie labai apsidžiaugė. Išsivedė ožį, o man pasidarė taip ramu, kaip seniai bebuvo.

Per pietus namo grįžęs Pablo pirmiausia paklausė: „Kur mano numylėtoji baltoji ožkelė?“ Atsakiau, kad atidaviau jo numylėtą ožkelę praklystantiems čigonams. Jis suriko: „Tokios moters kaip jūs nesu matęs!“ Jis kreipėsi į Marcelį: „Ar esi matęs tokį išsigimusį sutvėrimą? Ar gali įsivaizduoti tokį žiaurumą? Murziniems čigonams atiduoti mano širdies turtą! Esu tikras, kad jie nusinešė mano sėkmę.“ Atrodė sugniuždytas.

Pablo dėka susipažinau su mokymu, su kuriuo iki tol buvau tik šiek tiek susidūrusi Anglijoje. Su juo iki galo išmokau šią discipliną. Jei netyčia ar iš netvarkingumo numesdavau jo skrybėlę ant lovos, reiškė, kad kažkas iki metų pabaigos namuose mirs. Sykį kambaryje išskleidžiau lietsargį. Katastrofa! Mums teko eiti ratu kiekvienos rankos didįjį pirštą uždėjus ant nykščio, mojuojant rankomis ir šaukiant: „Lagarto! Lagarto!“, kad išvytumėm piktąją dvasią. Negalima buvo duonos ant stalo padėti padu į viršų, antraip mūsų tykos nelaimė.

Prie tipinių ispaniškų prietarų Pablo pridėjo Olgos[46] prietarus, – o rusų tradicijoje jų apstu. Kiekvieną kartą prieš išvykdami į kelionę, kad ir visai trumpą, turėjome susirinkti kambaryje ir bent dvi minutes pasėdėti tylomis, ir tik tada galėjome ramiai keliauti. Jei šio ritualo metu kuris nors vaikas imdavo juoktis ar kalbėti, reikėdavo viską pradėti iš naujo. Antraip Pablo nesutikdavo išvykti. Jis sakydavo: „Ak, aš tik juokauju. Žinau, kad tai niekai, bet...“

Iš esmės Pablo buvo ateistas. Kai gaudavau močiutės ar mamos laišką, kuriame jos man primindavo, kad meldžiasi už mane, Pablo visuomet sakydavo: „Bet jos turėtų melstis ir už mane.“ Aš jo klausdavau, kodėl jam tai rūpi, jei jis pats netiki. „Man rūpi, – atsakydavo jis. – Jos tiki ir jų maldos atneša naudos. Kodėl negalėčiau tuo pasinaudoti.“

Kai kuriose primityviose maginėse apeigose manoma, kad jei gavai kito asmens nago nuokarpą ar plaukų sruogą, tai įgijai slaptą galią šiam asmeniui, tad reikia saugo-

46 Olga Chochlova (1891–1954) – ukrainiečių kilmės balerina, pirmoji Picasso žmona.

tis, kad tokie dalykai nepatektų į kito asmens rankas. Tačiau jei siekdamas išvengti pavojaus nagus ar plaukus sudegini, rizikuoji tuoj pat mirti. Saugiausias būdas yra sudėti plaukų galiukus į mažus maišelius ir nunešti į slaptą vietą, kad ten jais saugiai atsikratytum. Mėnesių mėnesiais Pablo vaikščiodavo per ilgais plaukais ir nesiryždavo nueiti pas kirpėją. Jei kas dėl to išdrįsdavo padaryti menkiausią užuominą, kildavo drama. Plaukai, vyriškumo simbolis – kaip Samsono ir Dalilos istorijoje, – buvo įsimaišę į kitas prietaringas baimes. Kuo ilgesni buvo jo plaukai, tuo labiau jį gąsdino jo dilema. Paprastai jis slapčiomis nusikirpdavo pats, rezultatai būdavo įvairūs. Vieną dieną Valorise jis susipažino su kirpėju ispanu Ariasu ir nusprendė, kad gali juo pasitikėti. Nuo tada, kai prireikdavo kirptis, Ariasas ateidavo į *La Galloise*. Aš niekada nežinojau ir iki šiol nežinau, kur dingdavo nukirpti plaukai. Jie pranykdavo be pėdsakų. Kadangi Ariasas buvo jo tautietis, Pablo jo nebijojo. Vėliau, kai persikraustėme į *La Californie* Kanuose ir *Notre-Dame de la Vie* Mužene, Ariasas – vienas iš nedaugelio žmonių iš pasibaigusios epochos – toliau jam teikė savo paslaugas.

Pablo turėjo kitų fetišistinių polinkių ir juos sistemingai puoselėjo. Kai Claude'as ir Paloma atostogaudavo su tėvu, Pablo niekuomet neleisdavo Claude'ui išvykti neįsidėjęs vieno ar dviejų jo drabužių į savo lagaminą. Paprastai tie drabužiai jam nelabai tikdavo, iš pradžių todėl, kad būdavo per maži, o vėliau todėl, kad Claude'as, aukštesnis už tėvą, buvo gerokai plonesnis. Pablo pasisavino jo tirolietišką skrybėlę, o paskui įvairių kitų skrybėlių. Esu tikra, kad taip jis tikėjosi gauti šiek tiek Claude'o jaunystės. Tai buvo simbolinis būdas pasisavinti dalį kito esmės. Manau, kad taip jis tikėjosi prailginti savo gyvenimą.

KOMENTARAS

Tapytoja Françoise Gilot (g. 1921) ir Picasso (1881–1973) susitiko 1943 m. Paryžiuje. Nuo 1944 iki 1953 m. jie gyveno kartu. Gilot dalijosi Picasso kūrybiniais džiaugsmais ir vargais, bendravo su jo bičiuliais. Iš šios sąjungos gimė du vaikai – Claude (g. 1947) ir Paloma (g. 1949).

1961 m. padedama žurnalisto ir rašytojo Carltono Lake'o Gilot pradėjo rašyti prisiminimus apie metus, praleistus su Picasso. 1964 m. anglų ir 1965 m. prancūzų kalbomis išleista jos prisiminimų knyga *Gyventi su Picasso* (*Life with Picasso*, *Vivre avec Picasso*) sulaukė didžiulės sėkmės: per pirmuosius metus parduota daugiau kaip

milijonas egzempliorių. Picasso mėgino uždrausti knygos platinimą, taip dar labiau pakurstydamas publikos smalsumą. Prisiminimų populiarumą paaiškintų Picasso šlovė, tai, kad apie žvaigždę pasakoja jam artimas žmogus, ir tai, kad pasakojimas gana intymus, tačiau nenukrypstantis į smulkmenišką asmeniškumą, aptariantis visuomenei aktualias ir tik artimiausiems žmonėms matomas ryškios asmenybės savybes.

Knygos rankraštis ir parengiamoji medžiaga jos angliškam ir prancūziškam variantams su Carltono Lake'o taisymais bei pastabomis saugomi Teksaso universiteto Harry Ransomo centre kartu su kitais Gilot perduotais dokumentais ir korespondencija. Kai kurie archyve esantys laiškai panaudoti rašant prisiminimus.

Dailės istorikams Gilot atsiminimai pirmiausia yra tikslus ir patraukliu stiliumi perteiktas pasakojimas apie reikšmingą Picasso gyvenimo dešimtmetį. Jos liudijimai atskleidžia sudėtingą maestro charakterį, santykius su artimais žmonėmis, kolegomis, taip pat papildo žinias apie Picasso kūrybos metodą, dailininko darbo įpročius. Pati būdama tapytoja, prisiminimų autorė atidi kūrybos procesui, o jos įgimtas pastabumas ir literatūrinis talentas leido jai tiksliai perteikti Picasso darbo metodą, atskirų darbų atsiradimą, jų pakeitimų motyvus ir kt. Pokario metais Picasso eksperimentavo su litografijos technika, pradėjo kurti keramiką. Šis laikotarpis susijęs ir su jo posūkiu politinėn kairėn. Gilot papildo žinias apie Picasso dalyvavimą komunistų judėjime, 1948 metų kelionę į Lenkiją, dokumentuotą taip pat ir korespondencijoje (pirmiausia laiškuose Pauliui Éluard'ui). Jos atsiminimų unikalumą akivaizdžiai iliustruoja palyginimas su bene išsamiausia Picasso biografija, parašyta Johno Richardsono (g. 1924)[47] – vieno aršiausių Gilot knygos kritikų.

1990 m. Gilot išleido dar vieną prisiminimų knygą – *Matisse ir Picasso: draugystė dailėje* (*Matisse and Picasso: A Friendship in Art*), kur išplėtojo kai kuriuos pirmosios memuarų knygos motyvus ir temas.

GIEDRĖ JANKEVIČIŪTĖ

---

47 J. Richardson (su M. McCully), *A Life of Picasso: The Prodigy, 1881–1906*, t. 1, New York: Random House, 1991; J. Richardson (su M. McCully), *A Life of Picasso: The Cubist Rebel, 1907–1916*, t. 2, New York: Random House, 1996; J. Richardson (su M. McCully), *A Life of Picasso: The Triumphant Years, 1917–1932*, t. 3, New York: Random House, 2007.

IV SKYRIUS
Naratyviniai tekstai

Naratyviniai, kitaip – pasakojamojo pobūdžio, šaltiniai antologijoje atskiriami nuo dokumentų. Jie ne taip, kaip dokumentai, neturi teisinio arba oficialaus statuso ir nėra tiesiogiai susiję su gyvenimo praktika. Atskirą naratyvinių tekstų pogrupį sudaro krikščioniškieji šaltiniai: Biblija, apokrifai, kankinių aktai. Kai kurie jų, ypač tekstai, tiesiogiai susieti su krikščionybės teologija arba liturgine praktika, griežtąja prasme nepriskirtini naratyviniams šaltiniams, tačiau šioje antologijoje nuspręsta laikytis laisvesnio požiūrio. Kitaip sakant, čia yra žvelgiama ne tiek į šaltinių žanrą literatūrine prasme, kiek į jų statusą, skirtingą nuo teisinių arba pragmatinių tekstų. Dėl šios priežasties naratyvinių šaltinių grupė ganėtinai heterogeniška. Jeigu mitologiniai šaltiniai pirmiausia svarbūs kaip dailės kūrinių siužetų ir jų interpretacijos pagrindas, tai grožinės literatūros tekstai gali būti įkvėpimo akstinas dailininkui ir teikti informacijos apie jo meto dailės gyvenimą, estetines pažiūras, konkrečių menininkų ir jų kūrinių likimą dailės tyrinėtojams. Proginė literatūra kai kada gali duoti pretekstą rastis dailės kūriniui (portretai, heraldinės kompozicijos), bet dažniausiai tai yra informacijos apie mecenatų, dailininkų gyvenimo, veiklos ir kūrybos faktus, o kai kada ir paskirus dailės kūrinius, šaltinis.

Naratyvinių tekstų kaip istorinių faktų šaltinio patikimumas turi būti kiek įmanoma tikrinamas kitais liudijimais, kadangi jų autorių nevaržė net labai laisvai suprantami tikslumo ir objektyvumo reikalavimai. Antra vertus, metraščiuose arba kronikose matyti pastangų papasakoti „kaip buvo iš tikrųjų“ užuomazgos.

Vėl kitoks dailės istorijos požiūris į religinius (mūsų atveju – krikščioniškuosius) tekstus. Plačiau apie jį – poskyrio įvade.

VYTAUTAS ALIŠAUSKAS

MITAI, LEGENDOS

Mito samprata šiuolaikinėje religijotyroje įvairuoja – nuo požiūrio į mitą kaip į pasakojimą apie antžmogiškų būtybių (dievų ir herojų) darbus bei žygius, ypač susijusius su virsmo momentais (pasaulio sukūrimas, pomirtinis likimas, miesto įsteigimas, „kultūrinių gėrybių“ išradimas) iki mito kaip empiriniam patyrimui neprieinamų idėjų išraiškos vaizdžia, jusline forma. Mito reikšmė dailės istorijai yra išskirtinė. Graikų ir romėnų dailėje, viena vertus, matome stiprią mitinių siužetų ir religinės praktikos (ritualų) sąsają. Iš to kyla kultiniai atvaizdai (dievų ir herojų statulos, vazų tapybos kompozicijos ir kt.). Antra vertus, jau nuo Homero laikų (VIII–VII a. pr. Kr.) mitiniai siužetai tampa estetinės raiškos dalyku. Buityje naudojami indai gausiai dekoruojami mitiniais siužetais, o kultui skirtos skulptūros suvokiamos ir kaip turinčios savarankišką estetinę vertę. Ankstyvosios krikščionybės meninėje kultūroje plačiai naudojamasi antikinės mitologijos įvaizdžiais bei ikonografinėmis schemomis (Kristus vaizduojamas kaip Saulės dievas Helijas, mitinis dainius Orfėjas, Hermis, nešantis avinėlį). Tiek bizantinis, tiek Vakarų Viduramžių menas, tegu ir orientuotas į didžiuosius Šv. Rašto naratyvus, periferiškai įpina ir antikinę mitologiją. Šie siužetai ir įvaizdžiai į naujovišką krikščioniškąjį meną palyginti lengvai pereina kaip alegorinės interpretacijos. Šios, žinomos bent jau nuo Sokrato ir sofistų laikų (V a. pr. Kr.), buvo ypač išplėtotos Aleksandrijos mokslininkų nuo I a. pr. Kr. Mitų personažai bei įvykiai imti suprasti kaip metafizines, moralines ir gamtamoksles tiesas išreiškiančios figūros. Antikinės mitologijos pliūpsnis, prasiveržęs Renesanso dailėje, nesumenko ir Baroko epochoje. Tiek Baroko, tiek Klasicizmo dailė Antikos mitologijos siužetus ne kartą pasitelkia aktualiems istoriniams bei vertybiniams pokyčiams perteikti arba konkretūs istoriniai įvykiai regimi kaip Antikos mitų atkartojimas (Francesco Salviati ir Taddeo Zuccari sienų tapybos kompozicijos, vaizduojančios Farnese šeimos žygius Romos Farnese rūmuose, 1552–1556, 1563; Peterio Paulio Rubenso paveikslas *Marijos de Medici auklėjimas*, 1621; Antonio Canova skulptūra *Napoleonas kaip Marsas Taikdarys*, 1802–1806 ir kt.). XX a. dailėje (ir apskritai vizualiuosiuose menuose) susiduriame su itin įvairialypiu antikinės mitologijos panaudojimu, pradedant tiesioginiais siužetų atkartojimais, tiesmukomis arba rafinuotomis aliuzijomis ir baigiant subjektyviomis parafrazėmis ar mitologinių mąstymo schemų taikymu (tai ypač būdinga įvairiems populiariosios kultūros reiškiniams, tarp jų ir reklamai).

Legendos apie įvairius Antikos istorinius asmenis (ypač Aleksandrą Makedonietį, Romos imperatorius) paliko pėdsakų jau Viduramžių dailėje. Šalia jų susiformavo didžiulis klodas krikščioniškųjų legendinių siužetų, paimtų iš šventųjų gyvenimų, apokrifų ir kt. Ypač didelę reikšmę įgijo legendiniai pasakojimai apie krikščionišku dorybingumu ir kariniu heroizmu pasižymėjusius valdovus (Karolį Didįjį, šv. Alfredą, šv. Liudviką ir kt.). Ant mito ir legendos paribio balansuoja pasakojimai apie karalių Artūrą ir šv. Gralio riterius. Daugiau ar mažiau mitologizuoti šie įvaizdžiai iš Viduramžių ir Renesanso meno įsiliejo į Naujųjų ir Naujausiųjų laikų istorinį žanrą. Naujo tipo tautinė savimonė, nacionalinių valstybių radimasis XIX a. ir XX a. pradžioje suteikė naują impulsą domėtis tautosaka, nacionalinėmis tradicijomis ir legendomis. XX a. pirmosios pusės valstybių ideologijos skatino šių legendų vaizdinę reprezentaciją tiek gausiais užsakymais, tiek pripažinimo ženklais.

Ikonografinėms ir ikonologinėms studijoms būtina atsižvelgti ne tik į pirminius literatūrinius Antikos šaltinius arba to meto mitologijos apžvalgas (pavyzdžiui, Apolodoro ar Higino), bet ir į renesansines jų interpretacijas. Viduramžių ir ankstyvojo Renesanso metraščiai bei hagiografiniai kūriniai būtini siekiant suprasti romantizmo ir neoklasicizmo dailę. Modernizmo ir postmodernizmo dailei įtaką darė ne tik tiesioginiai mitologijos ir legendų literatūriniai šaltiniai, bet ir religijotyrininkų (Mircea Eliade, Walterio Otto, Josepho Campbello ir kt.) koncepcijos.

VYTAUTAS ALIŠAUSKAS

Herakleitas. Homeriškieji klausimai

> **Versta iš:** Heraclitus, *Homeric Problems* (Writings from the Greco-Roman World, t. 15), sudaryt. David Konstan, Donald A. Russell, Brill: Society of Biblical Literature, 2005, p. 58–60, 112–114 (iš graikų k. vertė ir komentarus parašė Vytautas Ališauskas)

33. Reikia pripažinti, kad Heraklis savo laikais toks stiprus pasirodė ne kūniškos jėgos galia, atvirkščiai, būdamas proto vyras, įšventintas į dangiškąją išmintį, jis nušvietė filosofiją, taip sakant, tūnojusią už tamsaus debesies. Su tuo sutinka ir iškiliausi stoikai. O dėl jo darbų, kurių Homeras nematė reikalo paminėti, čia ne vieta leistis į išsamius bet savitikslius svarstymus. Antai, jis sutramdė šerną arba žmonėms būdingą nesusitvardymą, liūtą – neišrankų potraukį netinkamiems dalykams, panašiai, kadangi suvaldė neprotingas aistras, sakoma, kad yra supančiojęs nirtulingą bulių. Iš gyvenimo jis išvijo bailumą kaip Kerinėjos elnią. Heraklis atliko dar vieną darbą, nedailiai įvardytą, kai iškuopė gausybę mėšlo – bjaurastį, užplūdusią žmones. Išvaikė paukščius, tai yra tuščias viltis, maitinančias mūsų gyvenimus; daugiagalvė pasimėgavimo hidra, kurios galvos nukirstos tuoj atauga, buvo prideginta paraginimų ugnimi. Galiausiai į saulės šviesą ištrauktas trigalvis Kerberis veikiausiai nurodo tridalę filosofiją, tos dalys vadinasi logika, fizika ir etika – jos auga iš vieno kaklo ir trigubai išsišakoja galvos lygyje.

70. Ir Odisėjo klajonė, rūpestingai įsižiūrėjus, visais atžvilgiais pasirodys esanti alegorinė: Homeras sukūrė Odisėją kaip kiekvienos dorybės įrankį ir panaudojo jį kaip priemonę savo filosofiniam svarstymui, nes jis nekentė nedorybių, ryjančių žmonių gyvenimą. Malonumą – Lotofagų, egzotinių pasimėgavimų augintojų, šalį Odisėjas praplaukia susitvardydamas. Kiekvieno laukinį įsiūtį sutramdo, jį pridegindamas protingu paraginimu: šio [įsiūčio] vardas yra Kiklopas (*Kyklōps*), kuris pavagia (*hypoklōpōn*) mūsų protavimo galią. Tai kaip? Negi Odisėjas, kuris, sakoma, surišęs vėjus, nebuvo pirmasis, numatydavęs laivininkystei palankų orą dėl astronomijos išmanymo? Jis buvo galingesnis ir už Kirkės kerus, kai savo didžia išmintimi atrado būdą atsirišti nuo kenksmingų svetimšalių skanėstų. Savo mąstymu jis nužengė į Hadą, kad niekas, kas yra po mumis, neliktų neištirta. Taip pat klausosi ir Seirėnių, mokydamasis visų amžių istorijų, kupinų įvairiopo prityrimo. O Charibde deramai vadinamas perdėtas švaistūniškumas ir nepasotinamas girtavimas. Daugiaveidę begėdystę Homeras alegoriškai vaizduoja kaip Skilę, todėl ji ne be reikalo turi krūvą šunų galvų, mat apsupta grobuoniškumo, įžūlumo ir godumo. Saulės galvijai vaizduoja pilvo sutvardymą, nes alkis neprivertė Odisėjo daryti neteisybę. Šie dalykai papasakoti klausytojams kaip mitai, bet įsigilinus į jų alegorinę išmintį, jie tampa labai naudingi [ugdymui].

KOMENTARAS

Apie Herakleitą, parašiusį alegorinį Homero aiškinimą *Homeriškieji klausimai*, nieko tikro nežinoma, o jo kūrinys datuojamas apie 100 m. po Kr. Norint atskirti nuo garsiojo jo bendravardžio filosofo Herakleito Efeziečio (apie 535–475 pr. Kr.), tyrinėtojai jį praminė Stoiku (pagal filosofines pažiūras) arba Alegorininku (pagal interpretacijos pobūdį). Šis kūrinys – vienas ankstyvesnių sisteminių alegorinių homeriškosios mitologijos aiškinimų. Jau Ksenofontas, vėlėliau Platonas (veikiausiai ir jo mokytojas Sokratas), kai kurie kiti V–IV a. pr. Kr. mąstytojai kritikavo Homerą, kadangi šis dievams priskiriąs veik visas žmogiškąsias ydas bei silpnybes. Platonas netgi siūlė Homerą „išvyti“ iš mintyse kuriamos idealios valstybės kaip demoralizuojantį politinę bendruomenę. Antra vertus, Homeras nepaprastai plastiškais ir įtaigiais vaizdais perteikė graikų archaijinės epochos idealus ir (drauge su Hesiodu) suformavo tai, kas sąlygiškai gali būti pavadinta graikų teologija – išdėstė dievų ir herojų tarpusavio ryšius, funkcijas, galiausiai – pagrindinius mitinius siužetus. Šeimoje ir mokykloje Homero poemų personažai bei situacijos buvo naudojamos kaip pavyzdžiai ugdymui. Pripažinta graikų kultūros kertiniu akmeniu jo kūryba, net ir neatitinkanti naujoviškų idėjų bei vertybių, nebegalėjo būti apeinama ar ignoruojama ir kultūrines madas formuojančių intelektualų. Kultūros kaitos laikotarpiu ši priештara tarp klasikinių tekstų pradinės žinios ir pakitusių kultūrinių poreikių galėjo būti išspręsta tuos tekstus naujai peraiškinant. Vienas tokių peraiškinimo būdų buvo alegorezė, kai tekstas suvokiamas kaip alegorija ir atskleidžiama jo paslėpta prasmė. Herakleitas ir kiti Homero alegorizuotojai teigia, kad didysis poetas sąmoningai vartojo alegorijas – t. y. perkeltinį kalbėjimą, o margaspalvis dievų ar herojų

pasaulis tėra šydas pridengti gamtos ar moralės tiesoms bei prakilniems teiginiams apie tikrąją dievybės prigimtį. Tokia interpretacija ne tik leido išsaugoti Homerą naujose kultūrinėse situacijose (IV a., o ypač II–I a. pr. Kr. ir vėliau), bet ir praturtino prasmėmis vėlesnių – Renesanso, Baroko, o ir XIX–XX a. dailininkų kūrybą. Antikiniai Homero pasakojamų mitų motyvai ant klasikinio laikotarpio vazų veikiausiai neturi alegorinio matmens, yra tiesiog vizuali mitinio-literatūrinio siužeto reprezentacija. Sunkiau pasakyti, ar Sperlongos[1] imperatoriaus Tiberijaus vilos helenizmo laikotarpio *Odisėjos* skulptūrinės grupės (II a. pr. Kr.?) teikė alegorinių aliuzijų, tačiau žvelgiant į Skilės šunų galvas nesunku prisiminti godumo ydą. Bent jau išsilavinusiems imperatoriaus vilos lankytojams galėjo natūraliai ateiti į galvą filosofų raštuose skaitytos alegorinės Homero interpretacijos. Renesanso ir Baroko poreikis neutralizuoti moraliniai abejotinus mitus ir „gilesnės prasmės“ Antikoje paieška atsiskleidžia humanistų veikaluose, jų paveiktose emblemose ir jomis sekančiuose dailės kūriniuose. Romos *Villa Farnesina*[2] tapytojų vaizduojamos graikų ir romėnų mitologijos figūros neabejotinai lydimos Homero ir Ovidijaus *Metamorfozių* moralistinės interpretacijos (ašinė istorija apie Amūro ir Psichės meilę alegoriškai *de facto* suvokiama jau paties šią sakmę papasakojusio Apulėjaus). Ganimedo mito šiuolaikinį moralinį jautrumą žeidžiantis erotizmas ištirpinamas „grožio dvasinio kilimo“, „sielos džiūgavimo Dieve“ alegorijoje; tik dėl tokio skaitymo siužetas išlieka ne tik Renesanso laikotarpiu, ypač gausiose Michelangelo kūrinio kartotėse, bet ir 1758–1760 m. sukurtoje, tačiau senosios Romos dailei priskirtoje Antono Raphaelio Mengso (1728–1779) mistifikacijoje (ši romėnų freską imituojanti kompozicija *Dzeusas ir Ganimedas*, arba *Jupiteris ir Ganimedas,* saugoma Romos Nacionalinėje senosios dailės galerijoje[3]). Dėl prasminių transformacijų jis išvengia užmaršties ar cenzūros Roberto Rauschenbergo (1925–2008) asambliaže *Kanjonas* (1959) bei kituose šiuolaikinės dailės kūriniuose. Penelopės interpretacijos simbolizmo atstovo Maxo Klingerio (1857–1920) ar neoklasicistinio skulptoriaus Antoine’o Bourdelle’io (1861–1929) kūriniuose liudija, kad mitologiniai siužetai ir mūsų laikams artimoje dailėje, net jei jie tiesmukai nealegorizuojami, kreipia žiūrovą „gilesnės prasmės“ link. Vienas dalykas būtų suvokti monumentalią Bourdelle’io skulptūrą kaip pajūryje rymančios žvejo žmonos atvaizdą, kitas – matyti Penelopę, mito figūrą, sutelkiančią ištikimybės, neviltį tikėjimu įveikiančio laukimo, galiausiai herojiškos jėgos vaizdinius.

VYTAUTAS ALIŠAUSKAS

---

1 Sperlonga – pajūrio miestelis į Pietus nuo Romos, garsus imperatoriaus Tiberijaus vilos griuvėsiais, kuriuose 1957 m. buvo aptikti didžiulės skulptūrų grupės Odisėjo (Uliso) tema fragmentai; nuo 1963 m. radiniai eksponuojami Nacionaliniame Sperlongos archeologijos muziejuje. Tikėtina, kad Sperlongos grupės autoriai yra tie patys, kurie sukūrė Romos Tito termose 1506 m. aptiktą Laokoono grupę, priklausančią Vatikano muziejams.

2 Farnezių vila pastatyta XVI a. pradžioje bankininko Agostino Chigi užsakymu Romos Trastevere rajone pagal architekto Baldassare Peruzzi projektą laikoma vienu svarbiausių renesansinės užmiesčio vilos pavyzdžių. 1511–1519 m. jos salių sienas pagal Antikos mitų siužetus dekoravo grupė dailininkų – Peruzzi, Sebastiano del Piombo, Sodoma, Raffaello ir jo mokiniai. Pavadinimas prigijo pagal vilos antrojo savininko pavardę – 1580 m. ją įsigijo kardinolas Alessandro Farnese.

3 Būta versijų, kad jos autorius vis dėlto buvo ne Mengsas, bet jo mokinys Giovanni Battista Casanova (1730–1795). Taip manyti paskatino faktas, kad po to, kai freską kaip romėnišką originalą savo knygoje *Senovės meno istorija* (*Geschichte der Kunst des Alterthums*, 1764) reprodukavo didžiausiu Antikos žinovu amžininkų laikomas Winkelmannas išaiškėjus apgaulei jo ir Casanovos santykiai nutrūko. – *Sudaryt. pastaba*.

Bychoveco kronika

> **Tekstai iš:** *Lietuvos metraštis: Bychovco kronika* (Lituanistinė biblioteka, t. 10), Vilnius: Vaga, 1971, p. 51, 71–72 (iš gudų k. vertė Rimantas Jasas, komentarus parengė Giedrė Mickūnaitė ir Vytautas Ališauskas)

Apie totorių chaną Balaklajų, Naugarduko kunigaikštį Skirmantą, jo sūnų Kukovaitį ir motiną Pajautą

[…] Didžiajam Lietuvos ir Žemaičių kunigaikščiui Kukovaičiui būnant didžiuoju Naugarduko kunigaikščiu, tais metais mirė Lietuvos ir Žemaičių didžiojo kunigaikščio Kukovaičio motina Pajauta, sulaukusi žilos senatvės. Ir didysis kunigaikštis Kukovaitis, mylėdamas savo motiną, jos atminimui pagerbti pagal jos išvaizdą padirbo stabą ir pastatė tą savo motinos Pajautos vardo stabą ties Žaslių ežeru. O tą jos stabą garbino ir Pajautą laikė deive. Paskui tas stabas supuvo, ir toje vietoje išaugo liepos. Tąsias liepas garbino ir iki mūsų dienų jas tebedievina, minėdami tą Pajautą. […]

KOMENTARAS

Dar Antikoje atvaizdas suvoktas kaip individo reprezentantas, galintis jį pakeisti. Renesanso epochoje šią mintį aiškiausiai suformulavo Leonas Battista Alberti traktate *Apie tapybą* (*De Pictura*, 1435). Atvaizdui priskyręs dieviškąsias galias Alberti teigė, kad jis, kaip ir draugystė, nesantį padaro esančiu, o mirusįjį po daugelio amžių prikelia[4], taigi žiūrovų mintyse portretas atstovauja jame pavaizduotam asmeniui, o kartu ir jo galiai. Tokią atvaizdo sampratą atskleidžia ir *Bychoveco kronikos* ištrauka – legenda apie Pajautos stabą. Tai bene ankstyviausias, XVI a. trečiuoju dešimtmečiu datuojamas Lietuvos šaltinis, nurodantis reprezentacinę atvaizdo funkciją. Tokios sampratos paplitimas galėtų būti siejamas su humanistinės kultūros plitimu LDK žemėse.

4 „Nam habet es quidem in se vim admodum divinam non modo ut quo de amicitia dicunt, absentes pictura praesentes esse faciat, verum etiam defunctos longa post saecula viventibus exhibeat, ut summa cum artificis admiratione ac visentium voluptate cognoscantur" (Leon Battista Alberti, *De Pictura*, sudaryt. C. Grayson, Roma-Bari: Laterza, 1980, kn. 2, d. 25, *www.liberliber.it*.

GIEDRĖ MICKŪNAITĖ

Apie Gedimino sapną, Vilniaus ir Trakų įkūrimą

Vieną kartą didysis kunigaikštis Gediminas išvyko iš savo sostinės Kernavės medžioti už penkių mylių, už Neries, ir rado girioje gražų kalną, apsuptą ąžuolynų ir lygumų; jam didžiai patiko, jis apsigyveno tenai, įkūrė miestą ir davė jam Trakų vardą – tenai, kur buvo Senieji Trakai; ir iš Kernavės perkėlė savo sostinę į Trakus.

Neilgai trukus, išvyko didysis kunigaikštis Gediminas medžioti už keturių mylių nuo Trakų; ir randa ties Vilnios upe gražų kalną, ant kurio užtinka didžiulį žvėrį, taurą, užmuša jį ant to kalno, kuris ir dabar tebevadinamas Taurakalniu. O kad buvo labai vėlu grįžti į Trakus, jis sustojo Šventaragio slėnyje, kur degindavo pirmuosius didžiuosius kunigaikščius, ir čia apsinakvojo. Tenai miegodamas, jis susapnavo, kad ant kalno, kuris buvo vadinamas Kreivuoju, o dabar Plikuoju, stovi didžiulis geležinis vilkas, o jame staugia tarytum šimtas vilkų. Pabudo iš miego ir tarė savo žyniui, vardu Lizdeika, kuris buvo rastas erelio lizde, – tasai Lizdeika buvo Gedimino žynys ir vyriausiasis pagonių kunigas: „Sapnavau keistą sapną." Ir nupasakojo viską, kas jam sapne buvo pasirodę. Tasai žynys Lizdeika tarė: „Didysis kunigaikšti, geležinis vilkas reiškia: sostinė čia stovės, o staugimas jo viduje – tai jos garsas, kuris sklis po visą pasaulį." Ir didysis kunigaikštis Gediminas tuoj rytojaus dieną, nebeišvykdamas, pasiuntė žmonių ir įkūrė vieną pilį Šventaragyje – Žemąją, o antrą – Kreivajame kalne, kuris dabar vadinamas Plikuoju, ir toms pilims davė Vilniaus vardą.

Ir įkurdinęs miestą, perkėlė savo sostinę iš Trakų į Vilnių ir pirmuoju Vilniaus vaivada paskyrė savo etmoną Goštautą, Stulpų herbo, gimusį iš Grumbio, kurį vokiečiai Kaune buvo paėmę nelaisvėn.

KOMENTARAS

Šis pasakojimas – tipinis steigties mitas, įterptas į konkretų istorinį kontekstą. Nors Gedimino laikai nesunkiai datuojami, kaip ir Vilniaus iškilimas į svarbiausios sostinės rangą, pasakojimas turi visus tokio tipo mitui būdingus elementus – lau-

kinę, gamtinę jėgą įveikiantį herojų (taurą sumedžiojusį Gediminą), gera lemiantį ženklą (šiuo atveju duotą sapne), aukštesniosios valios aiškintoją (žynį Lizdeiką). Vilko vaizdinys lietuvių tautosakoje, papročiuose, vietovardžiuose pasižymi gausiomis mitologinės konotacijomis, todėl yra rimtas pagrindas Vilniaus įkūrimo pasakojimą laikyti tikru mitu, o ne renesansine konstrukcija, pagal antikinius pavyzdžius suręsta valdančiosios Gediminaičių dinastijos prestižui kurti.

Geležino vilko įvaizdis dailėje ypač išpopuliarėjo moderniosios lietuvių tautos formavimosi ir įsiteisinimo laikotarpiu (Rimšos, Šimonio ir kt. kūriniai). Legendinė pranašystė apie visame pasaulyje pasklisiantį vilko balsą – Vilniaus, o drauge ir Lietuvos, šlovę, tapo tikėjimo savo šalies ateitimi simboliu. Antra vertus, nuo 1920 iki 1939 m. geležinis vilkas buvo vilties, kad lenkų okupuota sostinė anksčiau ar vėliau grįš Lietuvai, įvaizdžiu[5]. 1940 m. pasirodžiusioje (dail. Jonas Juozas Burba) pašto ženklų (vadinamojoje *Taikos*) serijoje Vilniaus grįžimas Lietuvai pažymėtas būtent geležinio vilko atvaizdu. Vilko drąsa, jėga ir jo geležinis pavidalas, modernaus mąstymo lengvai susisiejamas su kovine mašina, jį darė tinkamą sporto draugijų ir karinių vienetų vardams bei ženklams. Sovietų okupacijos metais, kai Vilniaus šv. Kristoforo herbas buvo išstumtas iš vartosenos kaip nepriimtinas komunistinei ideologijai, „neutralesnis“ geležinis vilkas tapo autentiškojo herbo pakaitu. Jo atvaizdas paplito taikomosios dailės kūriniuose – ženkleliuose, plakatuose, pakuotėse ir pan.

Bene žinomiausia Vilniaus įkūrimo mito reprezentacija – Gedimino paminklas Vilniaus Katedros aikštėje, pastatytas pagal Vytauto Kašubos projektą, iliustruoja jautrumo mitinei mąstysenai nykimą. Mito įvaizdžių ir prasmių hierarchija esmiškai sugriauta – mažiukas vilkas, iškaltas kunigaikščiui po kojų akmeniniame postamente. Nežinantiesiems, kas čia toks, jis veikiau primena primuštą šunį. Geležinio vilko vietą užima kunigaikštis, pats pavaizduotas kaip kovinė mašina, primenanti holivudinį transformerį.

VYTAUTAS ALIŠAUSKAS

5 Būdingai Kazio Puidos romanas apie okupuotąjį Vilnių buvo pavadintas *Geležinis vilkas* (Kaunas: Krivulė, 1927).

KRONIKA, METRAŠTIS

Kronikos ir metraščiai – viena gausiausių pasakojamųjų šaltinių grupių, kurių pirmtaku laikytina Herodoto (apie 484 – apie 425 pr. Kr.) Istorija[1]. Kronikos ir metraščiai nuo istorijos tekstų skiriasi tuo, jog kalba tik apie rašančiojo dabarties įvykius. Kronika (gr. *chronikos*), ir metraštis (lot. *annales*) yra semantiškai ir funkciškai artimi. Tai patvirtina sinonimiškas pavadinimų vartojimas. Pagrindinis šių žanrų skirtumas – jų kilmė.

Kronika – vientisas retrospektyvus chronologinis pasakojimas, apsiribojantis pasakotojo gyvenimo įvykiais – susiformavo Romos imperijoje, kur kronikos buvo rašytos politiniais tikslais pasakojant ir interpretuojant įvykius. Metraščiai formavosi ankstyvojoje krikščionybėje iš Velykų dienos nustatymo lentelių, o vėliau – suvienodinant krikščionišką laiką Justiniano ir Grigaliaus kalendoriuose[2]. Bažnyčios institucijos fiksavo metų kaitą ir šalia užrašydavo svarbiausius įvykius. Ankstyvieji metraščiai – tai metų skaičiumi, nurodyto arba nuo pasaulio sutvėrimo – *Anno Mundi*, arba nuo Kristaus gimimo – *Anno Domini*, prasidedantys įrašai, fiksuojantys svarbiausius krikščioniško pasaulio ir regiono įvykius. Pažymėtina, kad įvykių atrinkimas būdavo itin selektyvus, neretai metraščiuose pažymima, jog „nebuvo nieko“, arba metai užrašomi be jokio įrašo. Svarbu tai, jog ankstyvųjų metraščių įrašai grįsti raštininko patirtimi. Ankstyvųjų viduramžių vienuolynų metraščiai – unikalus regionų ir komunikacijos istorijos šaltinis; juose randama žinių ir apie vienuolynuose vykusias statybas, dovanotą ar įsigytą turtą, dailės kūrinius. Visgi ilgainiui krikščioniškoje kultūroje įsivyravo interpretacinis pasakojimas – kronika, o stačiatikiškos

1 Herodotas, *Istorija*, vertė J. Dumčius, Vilnius: Mintis, 1988.

2 Plačiau apie krikščionišką laiko skaičiavimą žr. G. Declercq, *Anno Domini: The Origins of the Christian Era,* Turnhout: Brepols, 2000.

Rusios raštijoje, kurios dalimi yra ir Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės pasakojamieji šaltiniai, įsitvirtino mišrus žanras – metraščio formos kronika, metus nuo pasaulio sutvėrimo fiksuojantis, bet įvykius interpretuojantis pasakojimas[3]. Kronikų tipologija grindžiama jų turinio aprėptimi: skiriamos pasaulio, nacionalinės, regioninės ir vietinės kronikos.

Viduramžių kronikų tradicija kildinama iš Euzebijaus Cezariečio (apie 260 – apie 339) veikalo *Bažnyčios istorija*[4] ir jo dviejų dalių *Pasaulio kronikos*, kurių pirmoji, *Chronografijos*, aprašo laikotarpį nuo Tarpupio karalysčių ir biblinių karalių laikų iki Egipto, graikų ir romėnų, ir baigiasi 225 m., o antrąją, pavadintą *Kanonais*, sudaro chronologinės lentelės, nurodančios legendinių ir istorinių valdovų viešpatavimo metus, pradedant Abraomu. Kitas veikalas, turėjęs didelę įtaką istoriniams pasakojimams, – tai Šv. Aurelijaus Augustino (354–430) *Dievo miestas*, kuriame įtvirtinta dangiškosios ir žemiškosios tvarkos opozicija.

Viduramžiais Euzebijaus darbais sekė krikščionių autoriai, Bizantijos imperijoje kronikas rašė ir dvasininkai, ir pasauliečiai, o Vakarų Europoje – kunigai ir vienuoliai, daugelis kurių liko nežinomi.

Bizantijos tradicijoje žymiausią kroniką parašė siras Jonas Malalas (VI a.), istorinius laikus aprašė šv. Teofanas Išpažinėjas (apie 760–817) ir šv. Patriarchas Nikeforas I (apie 750–828). Visi jie remiasi Biblija, Juozapu Flavijumi, Sekstu Julijumi Afrikiečiu, Euzebijumi Cezariečiu ir kitais Antikos autoriais. Vadinamosios trumposios Bizantijos kronikos – tai tikslūs, metus, mėnesį ir dieną nurodantys arabų ir turkų invazijų chronologiniai aprašymai. Išskirtinio dėmesio nusipelno Nikeforo Gregoro (apie 1290 – po 1358) *Romėjų istorija* – metraščio struktūros 1204–1359 m. įvykių aprašymas.

Bizantijoje ir stačiatikių kraštuose kronikos buvo rašomos ne tik graikiškai, bet ir tautinėmis kalbomis. Iš jų išsiskiria sirų kalba rašyta *Edesos kronika*, aprėpianti III–VI a. laikotarpį, Mykolo I Siro *Kronika* ir iš dalies ja sekanti 1234-ųjų metų kronika. V a. sukūrus raidyną imtos rašyti vietinės (miesto ar šeimos) kronikos armėnų kalba, iš dalies sekusios armėniškais Euzebijaus Cezariečio, graikų ir sirų autorių vertimais. XIV a. sudarytas Gruzijos kronikų sąvadas *Iberijos gyvenimas*, apimantis VIII–XIV a. įvykius ir praeitį skirstantis pagal valdančias dinastijas[5]. Bizantijos veikiama susiformavo Balkanų ir rusiškų metraščių tradicija, visų pirma rėmusis graikiškų tekstų vertimais į bažnytinę slavų kalbą. Skirtingai nei Bizantijoje, stačiatikių slavų kronikas ir metraščius rašė išskirtinai dvasininkai, dažniausiai vienuoliai. Bulgarijoje ir Serbijoje juos globojo valdovai, neretai šie tekstai yra panegirinis valdovo gyvenimo aprašymas. Rusų žemėse seniausiu laikomas *Senųjų laikų pasakojimas*, parašytas Kijevo uolų vienuolyne apie 1115 m. Deja, rankraštis neišlikęs ir egzistuoja tik kaip mokslinė rekonstrukcija, grįsta vėlesniais metraščių sąvadais. *Pasakojime*, parašytame netrukus po Rusios krikšto, pateikiama žinių apie Kijevo bažnyčių statybą, ikonas ir liturginius reikmenis, atsivežtus iš Bizantijos, bei Kijeve dirbusius Konstantinopolio meistrus[6]. Žlugus Kijevo Rusiai, įsivyravo regioniniai metraščiai, daugiausia žinomi iš vėlesnių Naugardo, Tverės ir Maskvos sąvadų. Dailės istorijai ypač reikšmingi Naugardo I ir II metraščiai, kuriuose pateikiama žinių apie miesto ir bažnyčių statybą bei dekorą, minimi dailininkai graikai ir jų mokiniai naugardiečiai.

Lotyniškosios Europos kronikų tradicija siejama su šv. Jeronimo Euzebijaus *Bažnyčios istorijos* vertimu, kurį jis pratęsė iki 378 m., ir Izidoriaus Sevilietio *Pasaulio kronika*, apimančia laikotarpį nuo sutvėrimo iki 315 m. Viduramžių kronikos aprašo Europos christianizacijos istoriją, Bažnyčios įsitvirtinimą ir valstybės kūrimą. Garsiausios lotyniškosios Europos kronikos – tai Grigaliaus Turiečio *Frankų istorija* (pradėta 576), Bedė *Bažnytinė Anglijos žmonių istorija* (731), Julijaus Toledičio *Vambijos istorija* (673), skirta visigotų Ispanijai. Šios kronikos priskiriamos vienam autoriui ir parašytos remiantis ankstesniais tekstais, sakytine istorija ir dokumentiniais šaltiniais; jos buvo ne sykį perrašytos, plito rankraščiais ir dažnai naudotos politiniuose ginčuose, o Naujaisiais laikais tapo nacionalinių istorijų pagrindu. Didelė Viduramžių kronikų dalis buvo parašyta vienuolynuose, jas rašė keli ar net kelių kartų autoriai, įvykius

3 Plačiau žr. M. Jučas, *Lietuvos metraščiai ir kronikos*, Vilnius: Aidai, 2002.

4 Vertimas į lietuvių kalbą: Eusebijas Cezarietis, *Bažnyčios istorija*, iš graikų k. vertė Č. Kavaliauskas, iš anglų k. A. Remeika, Vilnius: Lumen fondo leidykla, 1993.

5 Žr. Georgian Chronicles, T*he Oxford Dictionary of Byzantium* (toliau OBD), sudaryt. A. P. Kazhdan ir kt., Oxford University Press, 1991, p. 843–844.

6 Žr. Повесть временных лет, ODB, p. 1708–1709.

pratęsdami iki savo gyvenamojo laiko. Šiose kronikose ne tik aprašoma bažnytinė ir politinė istorija, bet minimi ir pastatai, jų perstatymai, interjero įranga, liturginiai reikmenys, paveikslai. Kai kuriuos kronikose minimus architektūros ir dailės objektus galima susieti su išlikusiais kūriniais, kiti paminėjimai leidžia suvokti dailės kontekstą, jų sampratą, to laiko vertinimus.

XII a. pradėtos rašyti kronikos vokiečių kalba. Pirmoji – *Imperatorių kronika* (*Kaiserchronik*, 1126–1147/52), parašyta nežinomo Regensburgo autoriaus, pasakoja Romos imperijos istoriją iki Konrado III (1093–1152) valdymo. Neretai kronikos būdavo eiliuotos. Deklamuojamos ir dainuojamos jų ištraukos susiliejo su sakytine tradicija. Lietuvos istorijai svarbios Kalavijuočių ordino aplinkoje sukurtos Henriko Latvio *Livonijos kronika* ir *Eiliuotoji Livonijos kronika* bei *Vokiečių ordino kronikos*, rašytos Prūsijoje[7]. Dailėtyrininkai taip pat dažnai pasitelkia vokiečių miestų kronikas, kurios suteikia žinių apie miestų urbanistinę raidą, svarbiausius pastatus, jų užsakovus ir statytojus, miesto ceremonijas ir jų dekorą, biurgerių kasdienybę, cechus ir amatus[8]. Kronikos tautinėmis kalbomis ir dialektais ypač išpopuliarėjo XIV a. Valdovams ir didikams globojant, iš lotynų kalbos buvo išverstos anksčiau parašytosios, sudaromi nacionalinės istorijos pirmtakai – kronikų sąvadai, pavyzdžiui, Šv. Dionyzo abatijoje iki XV a. pab. lotyniškai ir prancūziškai rašytos *Didžiosios Prancūzijos kronikos* (*Grandes Chroniques de France*).

Atskirą kronikų žanro pogrupį sudaro vadinamosios *res gestae*, pasakojimai apie vieno ar kelių asmenų darbus, dažnai rašyti su panegirinėmis užmačiomis. Nors turintys visus kronikos bruožus, šie pasakojimai dažniausiai yra neilgu laiko tarpsniu apibrėžtos trukmės, pavyzdžiui, valdovo ar dinastijos viešpatavimas, karinė ekspedicija ir pan. Dailėtyrai svarbi Viljamo iš Puatjė *Viljamo Užkariautojo istorija* (*Gesta

7 *Scriptores rerum livonicarum: Sammlung der wichtigsten chroniken und geschichtsdenkmale von Liv-, Ehst- und Kurland...*, 2 t., Riga, 1848, Leipzig: E. Frantzen's Verlag, 1853; *Scriptores rerum Prussicarum: die Geschichtsquellen der Preussischen Vorzeit bis zum Untergange der Ordensherrschaft*, red. Th. Hirsh, M. Töppen ir E. Strehlke, 5 t., Leipzig, 1861–1874. Vertimai į lietuvių k.: Henrikas Latvis, Hermanas Vartenbergė, *Livonijos kronikos*, vertė J. Jurginis, Vilnius: Mokslas, 1991; Vygandas Marburgietis, *Naujoji Prūsijos kronika*, vertė R. Jasas, (Lituanistinė biblioteka), Vilnius: Vaga, 1999.

8 *Die Chroniken der deutschen Städte vom 14 bis 16 Jahrhundert*, 37 t. München, Leipzig, 1862–1968.

Guillelmi ducis), leidžianti palyginti žodinę retoriką su Anglijos užkariavimo vaizdais, išsiuvinėtais Bajo (*Bayeux*) audinyje (po 1066)[9]. Karinėse kronikose ne tik aprašomi karo žygiai, mūšiai, pergalės ir pralaimėjimai, bet taip pat minimi miestai ir pilys, karo grobis ir mainų objektai, ceremonijos ir proginiai statiniai. Atskirai pažymėtinos kryžiaus žygių kronikos: čia Šventosios Žemės aprašymuose susipina biblinė vaizdinija, retorikos ir hierarchijos normos, karybos būdai ir kasdienė patirtis. Šiame kontekste įdomi *Morėjos kronika* – pasakojimas apie Morėjos užkariavimą Ketvirtojo kryžiaus žygio metu (1204) iki 1292 m., užfiksuotas to paties laikmečio rankraščiuose graikų, prancūzų, italų ir aragoniečių kalbomis.

XV–XVI a. išpopuliarėja autorinės kronikos, kurių sklaidą palengvina spaudos išradimas. Kronikų finkcija palaipsniui iš politinės ir pasakojamosios keičiasi į pažintinę. Be to, kronikas ima rašyti ir pasauliečiai. Pavyzdžiui, Sebastiano Münsterio (1488–1552) vokiškai parašyta *Kosmografija* (1544) dar XVI a. išversta ir išleista lotynų, prancūzų, italų ir čekų kalbomis, o jos iliustracijose siekta perteikti tikrovę atitinkančius vaizdus, susieti aprašymą ir vaizdą. XVII a. keičiantis istorijos rašymo sampratai, istorija imama rašyti remiantis dokumentiniais šaltiniais, o geografija – rašančiojo patirtimi. Lietuviškoje raštijoje kronikos virsmą į analitiškai parašytą istoriją reprezentuoja Motiejaus Stryjkovskio *Kronika* (1582) ir jos pagrindu Alberto Vijūko Kojelavičiaus parašyta *Lietuvos istorija* (1650, 1669). Kronikos žanras menksta ir jį, dažnai metraščių ar darbų forma, tęsia vienuolijos (žr. ištrauką iš Vilniaus jėzuitų profesų namų istorijos ir komentarą), taip pat pradedamos rašyti šeimos kronikos. Šie Naujųjų laikų pasakojamieji šaltiniai nebuvo skirti publikavimui, todėl daugelis jų, ypač Rytų Europoje, išliko rankraščiuose. Ilgą laiką buvo skelbiami tik politinei ir pilietinei istorijai reikšmingi šaltiniai; kitokie tekstai istorikų nedomino. Nemažai šių kronikų „atrado“ dailėtyrininkai, studijuojantys atskirus objektus ar jų kompleksus[10].

Nė vienas kronikų tipas nėra dominuojantis dailės istorijos šaltinis; dailėtyroje šie pasakojimai naudojami priklausomai nuo jų turinio, ieškant informacijos apie dailės ir architektūros kūrinius, jų užsakovus ir meistrus, sklaidą ir recepciją.

9 *The Bayeux Tapestry: Embroidering the Facts of History*, sudaryt. P. Bouet, B. Levy, F. Neveux, Caen: Presses universitaires de Caen, 2004.

10 Pvz., R. Janonienė, *Bernardinų bažnyčia ir konventas Vilniuje. Pranciškoniškojo dvasingmo atspindžiai ansamblio įrangoje ir puošyboje*, Vilnius: Aidai, 2010.

Dailės istorijos požiūriu žymiausia kronika laikytinas Šv. Dionyzo abatijos abato Sugerijaus (apie 1081–1151, abatas nuo 1122) pasakojimas apie Šv. Dionyzo bažnyčios rekonstrukciją, baigtą 1144 m.[11]. Sugerijus inicijavo bažnyčios perstatymą ją išplečiant – iš rytų pristatyta apsidė su deambulatorijumi, iš vakarų – trachėja pailginta nava užbaigta didingu dvibokščiu fasadu. Ši rekonstrukcija – pirma Gotikos apraiška, o to paties laikmečio abato užrašai kupini teologinių samprotavimų apie dangiškąją šviesą ir žemiškų daiktų galią žmogaus mintį kelti Dievop. Erwinas Panofskis (1892–1968) Sugerijaus tekstais grindė Gotikos architektūros atsiradimą ir apibendrindamas teigė, jog architektūrinius sprendimus padiktavo Viduramžių scholastika[12]. Tokia interpretacija ilgam įsitvirtino Viduramžių architektūros studijose ir tik XX a. pab. ja suabejota. Sugerijaus tekstai buvo įvertinti rašytinės tradicijos kontekste, siekiant įvardyti jų rašymo motyvus ir auditoriją. Manyta, kad abato raštai – tai atsakas benediktinišką prabangą užsipuolusiam šv. Bernardui Klerviečiui ar pasiteisinimas mecenatams dėl beprecedentinių rekonstrukcijos kaštų. Rašytinio šaltinio ir bažnyčios architektūros bei dekoro analizė paskatino atskirti Sugerijaus minimus faktus apie statybos ir dekoro medžiagas ir iš įvairių kraštų atvykusius meistrus nuo neretai pseudoteologinių interpretacijų[13]. Sugerijaus tekstų ir abatijos bažnyčios tyrimai yra pamokomas šaltiniotyros atvejis dailės istorikams: (1) Sugerijaus tekstas, kaip ir visos kronikos, nėra dailės šaltinis, nors aprašo vien bažnyčios statybą ir puošybą, todėl nagrinėtinas atsižvelgiant į to meto vienuolijų kronikas ir ypač Sugerijaus parašytą *Karaliaus Liudviko Storojo gyvenimą* (*Gesta Ludovici regis grossi*); (2) kiekviena kronika interpretuoja įvykius ir šios interpretacijos yra politiškai sąlygotos, todėl būtina įvardyti faktų atrankos ir interpretacijos motyvus; (3) Viduramžių dailė ir architektūra buvo ir yra interpretuojama, bet interpretacijos yra kūrinio suvokimo pasekmė, o ne sukūrimo priežastis.

Sugerijaus tekstas apie Šv. Dionyzo bažnyčią – retas šaltinis, nes skirtas vienos bažnyčios rekonstrukcijai. Dažniausiai dailėtyrininkams tenka kliautis epizodiniais dailės ir architektūros kūrinių, jų užsakovų, meistrų paminėjimais kronikose. Dailėtyrai aktualesnės Leono iš Ostijos *Montekasino vienuolyno kronika* (žr. ištrauką ir komentarą), Gervazo Kenterberiečio (apie 1141–1210) *Kronika*, pasakojanti apie Kenterberio katedros atstatymą po 1185 m. gaisro, Angelui Turiečiui priskiriamos XIV a. *Sienos miesto kronikos,* aprašančios ir žymiausius Sienos dailės kūrinius bei jų autorius, Giovanni Villani (apie 1280–1348) *Naujoji kronika*, kurioje taip pat pateikiamos žymių Florencijos dailininkų biografijos. Lietuvos dailės istorijai aktualios Vokiečių ir Livonijos ordinų kronikos, žinių apie dailės kūrinių sklaidą ir dovanojimus bei atvaizdo sampratą suteikia rusų ir Lietuvos metraščiai (žr. *Bychoveco kronikos* ištrauką ir komentarą), lenkų kronikose, ypač Jono Dlugošo veikale *Šlovingos lenkų karalystės metraščiai arba kronikos*, fiksuojami Jogailaičių dinastijos valdovų užsakymai, gautos ir teiktos dovanos, o Stryjkovskio kronikos (žr. ištrauką ir komentarą) atskleidžia vienalaikį dailės kūrinių vertinimą.

GIEDRĖ MICKŪNAITĖ

11 Sugerii Abbatis S. Dionysii Libellus de Consecratione Ecclesiae a se aedificate, *Patrologia Latina* (*www.documentacatholicaomnia.eu/30_10_1081-1152-_Sugerius_Sancti_Dionysii_Abbas*).

12 E. Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe: Archabbey Press, 1951.

13 Tyrimai apibendrinti straipsnių rinkinyje: *Abbot Suger and Saint-Denis: a Symposium*, sudaryt. P. L. Gerson, New York: Harry N. Abrams, 1996.

Montekasino vienuolyno kronika

> **Versta iš:** *Chronica monasterii Casinensis / Die Chronik von Montecassino* (Monumenta Germaniae Historica. Scriptores, t. 34), sudaryt. Hartmunt Hoffmann, Hannover: Impensis Bibliopoli Hahniani, 1980, p. 384–385 (iš lotynų k. vertė Vaidilė Stalioraitytė, komentarus parengė Giedrė Mickūnaitė)

Tuo tarpu Deziderijus degė dideliu troškimu iš visur kur surankioti ir bažnytines puošmenas, kurių iki pat tų laikų vis dar atrodėme stokojantys, tačiau Dievas neleido, kad šis tokio žmogaus troškimas liktų bergždžias, kaip bus apžvelgta toliau. Taigi dalį atidėdamas iš savų, o dalį pasiskolindamas iš gerų Romos bičiulių, surinko šimto aštuoniasdešimties svarų pinigą ir išpirko beveik visas popiežiaus Viktoro [Viktoras II popiežiavo 1055–1057 m.] puošmenas, kurios mieste visur kur buvo įkeistos. O puošmenos yra šios: rožinis pluvialas su auksiniais kutais, visas ištisai ataustas auksu; skaisčiai geltonas arnotas, iš visų pusių dailiai papuoštas auksinėmis juostomis; taip pat šešiasiūlis arnotas, aplinkui apjuostas frizu; be to, šešiasiūlė dalmatika, palei kaklo iškirptę, rankogalius ir ties apačia puošta auksu ir baltais perlais; tikra auksiniais apvadais puošta tunika itin plačia kaklo iškirpte; devynios auksu austos stulos su dryželiais ir juostelėmis; rožinis audeklas faldistorijui, apjuostas auksinėmis juostelėmis. O dabar reikia išvardyti tai, ką jis padarė su bažnytiniais reikmenimis nuo savo įšventinimo laiko iki didžiosios bazilikos atnaujinimo [t. y. tarp 1058 ir 1071 m.], nes kita nuo pradžių aprašysime išsamiau. Ganytojo lazdą padengė sidabru ir paauksavo. Priešais altorių padirbino auksinę maždaug dešimties svarų lentelę su perlais ir dviejų svarų aukso smilkyklę su perlais ir emaliais. Paliepęs perrašyti mišioms skirtą laiškų knygą, papuošė ją plaketėmis, kurių viena buvo auksinė, o kita sidabrinė. Taip pat palaimintojo Benedikto regulą, kuri viduje buvo išdailinta, iš išorės padengė sidabru. Tą patį padarė ir su altoriaus sakramentarijais, ir vienu, ir kitu, bei dviem evangelijomis ir vienu epistoliarijumi. Mat iki to meto visuotiniame mišiole būdavo skaitomos tiek evangelijos, tiek laiškai, tačiau atkreipiame dėmesį, kad tada tai buvo labai nepadoru. Taip pat pasielgė ir su kita knyga, kurioje yra procesijų maldos. Padirbino ir knygą, skirtą giedojimui tiek ant pakylos, tiek priešais altorių,

ir pritvirtino prie jos nuostabiai išpjaustytas ir sidabru papuoštas dramblio kaulo plaketes. Taip pat paliepė kuo kruopščiausiai perrašyti knygą apie šv. Benedikto, šv. Mauro ir šv. Scholastikos gyvenimą. Padirbino ir maždaug trisdešimties svarų sidabrinius choro vartelius. Pagamino ir medinius krėslus su atlošais chorui, gražius savo raižiniais ir piešiniais. Be to, už choro pastatė pakankamai gražią tokio pat darbo panašią į sakyklą medinę pakylą, ant kurios tikriausiai turėjo būti skaitomi tiek skaitiniai naktį, tiek pagrindinių švenčių mišioms skirti laiškai ir evangelijos. Tomis dienomis pasklidus gandui, kad į Italiją atvyks karalius, nors ir sunkiai judėdamas, jis nuvyko į Amalfį [1065 m.] ir ten nupirko dvidešimt šilkinio audeklo gabalų, kuriuos vadina *triblattos* (trijų atspalvių ryškiai raudoni), kad, jei kartais prireiktų, turėtų ką padovanoti karaliui už jo teikiamą apsaugą vienuolynui ir rodomą pagarbą. Be to, jis tada ten pat įsigijo septynių svarų sidabrinę hidriją, kurią, žinoma, kartu su jam vėliau padovanota tokio paties metalo ir talpos kita hidrija paskyrė šventintam vandeniui nešti sekmadieninių procesijų metu. Kadangi karalius pasuko iš kelio, jis liepė tuojau pat iš visų šilkinio audeklo gabalų pasiūti pluvialus. O regėdamas Amalfio vyskupystės [t. y. katedros] varines duris, kurios didžiai patiko jo akims, nedelsdamas nusiuntė į Konstantinopolį senosios bažnyčios durų išmatavimus ir liepė ten pagaminti jas tokias, kokios jos yra dabar. Mat jis dar nebuvo nurodęs atnaujinti bažnyčią [atnaujinimo darbai pradėti 1071 m.], ir dėl šios priežasties šios durys buvo pagamintos tokios trumpos, kokios yra išlikusios iki šių dienų.

KOMENTARAS

Svarbiausio benediktinų ordino vienuolyno Pietų Italijos Montekasino vietovėje kroniką parašė šio vienuolyno archyvaras ir bibliotekininkas Leonas iš Ostijos, abataujant Deziderijui (1058–1087) ir Oderisijui I (nuo 1087). Ištraukoje retrospektyviai aprašomas pirmas Dezderijaus abatavimo dešimtmetis.

Dezideriijaus abatavimo laikotarpis paprastai siejamas su dailės ir amatų atgimimu Montekasino vienuolyne. Kronikoje pateikiami XI a. liturginių rūbų, knygų ir kitų reikmenų bei bažnyčios įrangos aprašymai yra svarbus liudijimas apie Viduramžių taikomąją dailę, kurios objektų nedaug tėra išlikę. Pasakymas „abatas padirbino“ nurodo, kad dirbta vienuolyno meistrų, vieno ar kito abato valdymo laikotarpiu. Taip sužinoma, kokiais amatais užsiėmė vienuoliai.

Dailės istorijai svarbus bronzinių Montekasino abatijos bažnyčios durų paminėjimas ir nuoroda, kad šios durys buvo užsakytos Konstantinopolyje. Šis paminėjimas papildo žinias apie Italijos ir Bizantijos meninius ryšius Viduramžiais. Ilgą laiką manyta, kad Deziderijaus durys žuvusios, o apie jas be vienuolyno kronikos liudijo dar ir 1066 m. datuotos dedikacijos, nurodančios, kad Deziderijaus užsakymą apmokėjo Mauras iš Amalfio. 1944 m. vasarį sąjungininkų aviacijai subombardavus Montekasino abatiją, tarp griuvėsių buvo rastos devynios bronzinės plokštės, vaizduojančios Senojo Testamento pranašus ir krikščionių šventuosius, kurių kitoje pusėje vėliau (manoma 1123 m.) buvo išraižyti įrašai, vardijantys vienuolyno posesijas vadinamosiose šv. Benedikto žemėse, t. y. teritorijoje apie vienuolyną.

Tyrinėjant įrašus, identifikuojančius plokštėse esančius atvaizdus, nustatyta, kad juos lotyniškais rašmenimis raižė Konstantinopolio meistrai. Vadinasi, ne tik Italijoje, bet ir Konstantinopolyje dirbę Bizantijos meistrai naudojo lotyniškus rašmenis katalikų užsakytiems dailės dirbiniams.

GIEDRĖ MICKŪNAITĖ

Motiejus Strijkovskis. Apie garbingos lietuvių, žemaičių ir rusėnų tautos pradžią, kilmę, narsą, karžygiškus ir vidaus reikalus

> **Versta iš:** Maciej Stryjkowski, *O początkach, wywodach, dzielnościach, sprawach rycerskich i domowych sławnego narodu litewskiego, żemojdzkiego i ruskiego przedtym nigdy od żadnego ani kuszone, ani opisane, z natchnienia Bożego a uprzejmnie pilnego doświadczenia*, red. Julia Radziszewska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1978, p. 384–387 (iš lenkų k. vertė Jonas Malinauskas, komentarus parengė Giedrė Mickūnaitė)

Apie garbingąjį suvažiavimą ir garsias vestuves Lucke ir kaip Vytautas 1429 Viešpaties metais sumanė imperatoriui padedant iš Lietuvos kunigaikštystės karalystę padaryti

[l. 247–249] Imperatorius Žygimantas prieš turkus išsirengęs jų kariauną pamatęs, į mūšį nestojo, bet pabėgo, už Dunojaus palikęs likučius kariuomenės, kurią turkai pagonių papročiu sumušė. Zaviša Juodasis, lenkas, tasai bėgti nenorėjo, bet ant žirgo prijojęs ėmė turkus kapoti. Savo rankomis užmušė jų daugybę, bet jėga užspęstas dviejų turkų buvo užmuštas ir pastate surištas. Po to imperatorius, supykęs ant karaliaus Jogailos ir norėdamas jį su Vytautu suvaidyti, siūlė susitikti, kad suvažiavę savo valstybių reikalus aptartų. Vytautas dėl karūnos su juo jau buvo sutaręs, dėl to suvažiavimui Lucke parinko tinkamą vietą. Nieko apie tai nežinodamas atvyko karalius Jogaila, taip pat imperatorius Žygimantas su savo žmona Barbora, po to čekų, Pamario ir Silezijos kunigaikščiai, Erikas, danų ir švedų karalius, ir Lenkijos ponai. Maskvos kunigaikštis Vasilijus, Tverės ir Riazanės kunigaikščiai, Perekopo valdovas ir Prūsijos Rudolfas su Livonijos magistru. Savo pasiuntinius atsiuntė taip pat graikų imperatorius Paleologas. Buvo ir trys mozūrų kunigaikščiai.

Atvyko ir išvarytasis Valakijos valdovas. Taip kad suvažiavime buvo daug monarchų. Rusėnų ir lietuvių ponų nereikėjo ilgai prašyti, daug jų iš visur atvažiavo. Kad užsieniečiai prisižiūrėtų Vytauto reikalų, apie kuriuos girdėjo, atvyko taipogi vasalai iš ordos, Užvolgio, Nahajaus, Azovo valdovai. Gi saviškiai ir kaimynai iš pareigos dalyvavo. Kiekvienas džiaugėsi galėdamas ten būti. Juos visus Vytautas Lucke dosniai priėmė. Ten su juo ir Jogaila imperatorius Žygimantas tarėsi, kaip

kartu neklusniuosius valakus sumušti ir paskui į tris dalis pasidalinti. Karalius Jogaila sakė, kad „nuo seno valakai yra Lenkijos karūnos vasalai“. Kai susitarti nepavyko, Vytautas kvietė į puotą imperatoriaus garbei, kuri visame pasaulyje išgarsėjo. Įvairūs svečiai išskirstyti po kambarius, išpuoštus tokiais puikiais audiniais, kad net Saliamonas savųjų kambarių taip dosniai nebuvo įrengęs, kai pas jį Sabos karalienė atkeliavo. Ypač ten, kur jie turėjo sėdėti, visi dangalai buvo siuvinėti grynu auksu, kad net sunku apsakyti. Būtum ten matęs garsius žygdarbius romėnų, plaukiančių į šituos turtingus kraštus. Kaip dievai per jūrą iš Italijos vedė Palemoną, kaip jie su gotais susibičiuliavo, kaip Borkus, Spera ir Kunas pilis ketina statytis, kaip Kernas ir Živibuntas savąsias valdas plečia, kaip Erdvilas Rusią prie Lietuvos prijungė, kaip Mingaila Polocką paėmė, spindinčius šarvus apsivilkęs.

Kaip kunigaikštis Skirmantas Lucko žemę narsiai iš totorių atkovojo, kaip Rimgaudas iš sumuštų rusų kunigaikščių duoklę ėmė, kaip po jo Mindaugas Lietuvos karūną gavo ir kaip narsiai mozūrus ir kryžiuočius pliekė, kaip užmuštas Treniota ir kaip jis užmušė Vaišvilką. Būtum matęs narsųjį Germantą su Šventaragiu, Gilingą, Trabų, Romaną, Narimantą, paskui Daumantą, Alšėną, Traidenį ir Giedrių su aukso kirasa, dar po to narsųjį kunigaikštį Vytenį ir Gediminą, kuris su kryžiuočiais kovodamas dažnai šarvus apsivelka, ir kaip jis paskiria savo sūnus, o Kęstutis su Algirdu kovoja su vokiečiais, lenkais ir maskvėnais. Būtum matęs puikiai išsiuvinėtas lietuvių kunigaikščių gretas šitaip išrikiuotas. Gi kitoje pusėje buvo kitas audeklas, kuriame Senasis ir Naujasis Testamentai tilpo, kaip Viešpats Dievas pirmiausia žemę, dangų ir jūrą sukūrė, paukščius, žvėris, o žmoguje sąnarius iš molio sudėjo. Po to kaip Ievą išvedė, paėmęs jo šono kaulą, ir kaip klastingas žaltys rojuje obuoliu juos suviliojo. Paskui kaip veido prakaitu sau duoną pelni ir savo nusikaltimą per vėlai aprauda. Nojus į baisų tvaną vienas laivu plaukė, paskui vaivorykšte Dievas su juo sandorą sudarė. Gi Abraomui Dievas sako norįs jo palikuonis kaip dangaus žvaigždes padauginti. Štai ir kaip Juozapas Egiptą galingai valdė, ir kaip brolius už pasmerkimą myriop bandė. Paskui tėvą Jokūbą ir savo tautą su tokiu džiaugsmu sutiko, kad net ašaros mane verčia tylėti.

Ir kaip su Moze žydus Dievas veda per jūrą, ir ugnies stulpas debesyse spindi kaip šviesi Aušrinė. Faraonas su savo kariauna Raudonojoj jūroj maudosi, prapuolė jų narsa ir širdies išdidumas. Po to, kaip dykumoje mana iš dangaus maitina. Ir

kaip jie prieš Dievą išdidžias mintis nukreipia. Veršį sau nuliejo, kad juos išvaduotų, tuomet kai su lentomis Mozė sugrįžo. Kaip Korachas, Datanas ir Abiramas žuvo, ir kaip įtvirtintą Jericho miestą žydai užkariavo. Trisdešimt jo pagonių karalių nukovė, penkis iš jų ant ąžuolo pakorė. Kaip narsioji Jaelė su savo kūju stovėjo ir vinį miegančiam Siserai į smilkinį kalė. Po jos Gideonas, Jeftė, stipruolis Samsonas, kurio rankos kaulu filistinus ištaškė, kaip jis ir liūtui nasrus perplėšė, kaip ant pečių užsidėjęs vartus su staktom nešė, kaip Delilos išduotas rūmus su priešais pargriovė ir su jais žuvo drąsiai. Paskui kaip Galijotą milžiniško ūgio Dovydo dešinė į pragarą pasiuntė. Kaip Judita Holoferną palapinėje užmušė ir žydus iš apsupties narsiai išvadavo. Ten taip pat buvo gražiai pavaizduotas Viešpaties Kristaus gyvenimas ir tas nesuvokiamas pasikeitimas, kai Dievas žmogumi tapo, gimė iš Mergelės, velnią ir pragarą sugriovė ir sužeistą pasaulį pagydė. Paskui jis pasaulį teisia, mirusieji iš kapų keliasi ir už savo gerus ir blogus darbus atsiskaito. Plutonas [velnias; vienas iš gana plačiai humanistų naudotų lenkiškų jo vardų; Liuciferio atitikmuo] grobio laukdamas iš pragaro olos žiūri; jei jį pamatytum, kinkos tau sudrebėtų.

O nuosprendį paskelbus, geruosius angelai į šalį veda, į amžinąsias Eliziejaus saldybes, kur jomis džiaugiasi ir už pamaldžias dorybes iš Viešpaties atlygį gauna. Po to būtum matęs ir kitoje pusėje tarnų Plutonui vedamą didelį būrį. Visi [tarnai] pikti, juodos galvos kaip gyvačių, iš nasrų vemiantys deginančią ugnį. Juodasis Charonas anuos per Stikso upę gabena. Ten blogi nuteistieji amžinas kančias kenčia, tenai tie, kurie mielą tėvynę parduoda [?], ten godūs teisėjai, kurie kyšius ima.

Tie Vytauto dangalai tokie puikūs buvo, taip gražiai ištapyti, kad prisiminti miela. Juose būtum matęs ir daugybę kitų dalykų, kuriuos jei kas būtų norėjęs suskaičiuoti, greičiau būtų Libijos pakrantės smiltis suskaičiavęs. Greičiau žvaigždes būtų dangaus skliaute suskaitęs, negu apsakęs, kaip Vytautas savo svečius vaišino ir visus monarchus savo dosnumu pralenkė. Po septynis šimtus statinių midaus kasdien išgerta, daugybė vyno, malvazijos ir kitų dalykų. Septyni šimtai jaučių, šernų, stumbrų, po šimtą briedžių, po keturiasdešimt avinų ir kitko daugybę. O juk net septynias savaites suvažiavimas ir linksmybės truko. Tad paskaičiuok, kiek visa tai kainavo. Parodyk man, itale, ką nors didingesnio, nors dukart savo dosnios žemės nuimate derlių. Ten imperatorius slapta su Vytautu tarės, norėdamas jį su Jogaila suvaidyt ir naujus ginčus pradėti. Žadėjo jam karūną Lietuvai dovanoti, kad tuo savo tėvynę galėtų išaukštint.

KOMENTARAS[14]

Originale yra eiliavimo pastangų, kurių vertime atsisakyta; turinys perteiktas, nors pasikeitė sintaksė. Neaiškūs archaizmai arba netiksliai dešifruoti žodžiai, dėl kurių vertimo abejota, pažymėti klaustuku laužtiniuose skliaustuose.

Vieno autoriaus parašyta kronika – Naujųjų laikų pasakojamųjų šaltinių žanras, ypač išpopuliarėjęs XVI a., kai humanistinių nuostatų sklaidai pasitelkta spauda. Visgi, nepaisant tais laikais Europoje gausiai spausdintų autorinių kronikų, čia komentuojamas Motiejaus Stryjkovskio (1546 – po 1586) veikalas pirmą kartą publikuotas tik 1978 metais[15]. Kronikos *Apie lietuvių, žemaičių ir rusėnų pradžią* ištraukoje aprašomas valdovų suvažiavimas surengtas Lucke 1429 m. Šis politinės istorijos įvykis dažniausiai nagrinėjamas kalbant apie didžiojo kunigaikščio Vytauto (1392–1430) karūnavimo planus, tačiau metraščiuose ir kronikose jis pristatomas ir kaip Lietuvos valdovo galios bei turtų manifestacija. Tradicinį suvažiavimo aprašymą Stryjkovskis papildo pilies menes sienas puošusių audinių[16] vaizdais. Trumpai minimi Lietuvos istorijos ar Biblijos siužetų audiniai, sudaromas įspūdis, kad žvilgsniu sekami išausti pasakojimai. Vizuali poemos įtaiga bei gobelenų su Senojo Testamento scenomis populiarumas Naujaisiais laikais skatino klausti, ar Abiejų Tautų Respublikos (toliau – ATR) didikų rūmuose būta ir Naujojo Testamento bei Lietuvos istorijos įvykius vaizduojančių audinių – tikrovėje egzistavusių poemos prototipų. Nors ATR kolekcijose žinomi tik gobelenai, vaizduojantys Senojo Testamento scenas, alegorines bei heraldines kompozicijas, kelta prielaida, jog Stryjkovskis matė karališkuosius gobelenus Vavelio pilyje, kai lankėsi Krokuvoje 1574 m., o jų sukeltą įspūdį perteikė Lucko suvažiavimo aprašyme, Antikos mitų vaizdus klaidingai pa-

14 Komentaras parengtas pagal straipsnį: G. Mickūnaitė, Motiejus Stryjkowskis apie Lucko suvažiavimą. Tekstas, vaizdas, kontekstas, *Acta Academiae Artium Vilnensis*, t. 27: Vaizdas ir pasakojimas, sudaryt. I. Pleikienė, Vilnius: VDA leidykla, 2002, p. 7–21.

15 Geriau žinoma yra Stryjkovskio *Lenkų, lietuvių, žemaičių ir visos Rusios kronika* išspausdinta Karaliaučiuje 1582 m. Žr. M. Stryjkowski, *Kronika Polska, Litewska, Zmódzka i wszystkiej Rusi*, 2 t., Warszawa: Naklad Gustawa Leona Glückberga, 1846 (perspausdinta: Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1985).

16 Lietuviškoje dailėtyroje trūksta terminų dekoratyvinei tekstilei apibūdinti; toliau tekste kalbėdama apie sienų audeklus naudosiu audeklo, audinio ir gobeleno pavadinimus. Plačiau apie terminus žr. I. Jedzinskaitė-Kuizinienė, *XVI–XVIII a. gobelenai Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje*, Vilnius: VDA leidykla, 2000, p. 11–13.

laikęs Lietuvos istorijos įvykiais[17]. Visgi aprašytieji audeklai tiesiogiai nesietini su tikrovėje egzistavusiais dailės kūriniais, bet yra reikšmingos literatūros tradicijos, aprašančios dailės objektus, lietuviškas pavyzdys.

Antikos poezija, kurią Stryjkovskis ne tik puikiai išmanė, bet ir kuria vadovavosi[18], yra klasikinis pasakojimo papildymo pasitelkiant dailės kūrinio aprašymą (ekfrazę) pavyzdys. Ovidijaus *Metamorfozėse* apsakomos Paladės ir Arachnės varžybos ir jų metu išausti mitų ir karo žygių vaizdai[19]. Vergilijaus *Eneidos* pirmoji giesmė pasakoja apie audros į Kartaginą nubloškštą Enėją; jis vaikšto po Junonos šventyklą, kurios sienas puošia Trojos karo vaizdai[20]. Abiejuose Antikos tekstuose menamų dailės kūrinių aprašymai atlieka skirtingas funkcijas, tačiau šiam komentarui svarbios herojinės Arachnės audinių kompozicijos ir karinė, didaktinė Junonos šventyklos sienų tapyba (?). Panašūs intarpai randami ir kituose literatūros kūriniuose. Pavyzdžiui, viename XIV a. pradžios *Rolando giesmės* variantų, užėmus maurų miestą, jaunasis riteris įžengia į tvirtovę, kurioje jį pasitinka Aleksandro Makedoniečio žygių vaizdai[21]. Pasakojimai apie Aleksandro žygius bei palyginimai su garsiuoju karvedžiu dažni ir Viduramžių, ir humanizmo literatūroje. Dažniausiai Aleksandras įkūnija karvedžio ir valdovo idealą, beje, LDK dažnai taikytą Vytautui[22]. Minėtoje *Rolando giesmės* versijoje Aleksandro istorijos ženklina būsimąsias Rolando pergales ir jo kaip valdovo sėkmę[23], taigi interjero dekorui čia skiriamas pranašystės vaidmuo.

Bene įdomiausia ir daugiausiai įžvalgų Lucko gobelenų aprašymui suteikianti paralelė – tai Ludovico Ariosto (1474–1533) *Pašėlęs Rolandas*[24]. Trisdešimt trečiojo-

17 J. Radziszewska, Nieznany opis arrasów z wieku XVI, *Rocznik Krakowski*, nr. 49, 1978, p. 27–36.

18 Stryjkovskio skaitytos literatūros sąrašą paskelbė Julia Radziszewska: *Maciej Stryjkowski historyk-poeta z epoki Odrodzenia*, (Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, nr. 208), Katowice: Uniwersytet Śląski, 1978, p. 130–138; Ovidijus minimas p. 136, Vergilijus – p. 138.

19 Ovidijus, *Metamorfozės*, iš lotynų k. vertė A. Dambrauskas, Vilnius: Vaga, 1990, p. 112–115.

20 Vergilijus, *Eneida*, iš lotynų k. vertė A. Dambrauskas, Vilnius: Vaga, 1989, p. 16–17.

21 D. Boccassini, Fifteenth-century 'istoria': texts, images, contexts (Matteo Maria Boiardo and Jacobo Bellini), *Renaissance Studies*, nr. 13.1, 1999, p. 1.

22 Plačiau žr. G. Mickūnaitė, *Vytautas Didysis. Valdovo įvaizdis*, Vilnius: VDA leidykla, 2008.

23 D. Boccassini, *op. cit.*, p. 2.

24 L. Ariosto, *L'Orlando furioso*, 5 t. Roma, 1807–1808.

je giesmėje Ariosto pasakoja apie karžygės Bradmantės apsilankymą paslaptingoje Tristramo pilyje. Pilies šeimininkas vedžioja svečius po menes, o jų sienų tapyba pasakoja apie būsimą prancūzų įsiveržimą į Italiją[25]. Clarkas Hulse atskleidė dar vieną populiariojo *Pašėlusio Rolando* detalę: apie 1580 m. poema buvo išversta į anglų kalbą. Vertime aptartasis siužetas kiek pakeistas. Čia praeities ir ateities mūšių istoriją pasakoja ne sienų tapyba, o marmuro reljefai[26]. Vadinasi, vertėjas poemą pritaikė to meto Britanijoje populiariai interjerų puošybai. Galima spėti, kad jeigu *Pašėlusį Rolandą* būtų išvertęs Stryjkovskis, mūšių istoriją pasakotų sienų audiniai.

Taigi, literatūros kūriniuose atpasakota interjerų puošyba žodžiais vaizdavo ypatingą dailės kūrinį, siekė pamokyti, moralizuoti, įspėti apie artėjančius ar priminti praeities įvykius. Be to, tokie aprašymai dailės kūrinius pateikdavo kaip realiai esančius ir iš dalies atspindėjo laikotarpio madas, orientacijas ir ambicijas. Šias charakteristikas galima priskirti ir Stryjkovskio pasakojimui, tačiau, norit jas sukonkretinti, verta pažiūrėti, kokie buvo šio istoriko šaltiniai, ir bandyti nuspėti motyvus, paskatinusius Lucko pilies sienas „papuošti“ audiniais.

Stryjkovskis nurodo, kad rėmėsi Lietuvos ir rusų metraščiais bei Lenkijos kronikomis, kuriose Lucko suvažiavimas aprašomas kaip neregėtos prabangos įvykis. Suvažiavimo liudytojas, *Vytauto pagyrimo*, pakartoto daugelyje metraščių, autorius ilgai ir skrupulingai vardija į Lucką atvykusius svečius. Be to, valdovų pasirodymą Vytauto dvare *Pagyrimas* pateikia kaip didžiojo Lietuvos kunigaikščio galios ir viršenybės pripažinimą[27]. Lietuvos metraščiai taip pat vardija garsius svečius ir jų dovanas, tačiau čia kone visas dėmesys skiriamas renginio valgiaraščiui[28], ištraukos pabaigoje pakartotam ir Stryjkovskio. Jonas Dlugošas daugiausiai dėmesio skyrė svečių atvykimo ceremonijai, diplomatiniam etiketui, dalyvių apdarams, keitimuisi bei puikavimuisi dovanomis. Tekstas puikiai atskleidžia to meto papročius ir norą pasirodyti, be to, mini, kad Vytautas, pilies menes papuošęs aukso ir sidabro indais, demonstravo savo turtus[29].

Reziumuojant reikia pasakyti, kad visi minėtieji tekstai valdovų suvažiavimą laiko išskirtinės reikšmės įvykiu, o renginio ašimi – Lucko pilies šeimininką Vytautą ir jo politines ambicijas. Stryjkovskio aprašytieji gobelenai artimi Lietuvos metraščių dvasiai, tačiau *Lietuvių, žemaičių ir rusėnų pradžioje* šį prabangos spektaklį Stryjkowskis praplėtė pasiskolinęs antikinės literatūros priemonę – meno kūrinių aprašymą, kuriuo siekiama papasakoti ypatingą istoriją, pabrėžti vietos ir momen-

25 La sala per incanto istoriata; / Onde dei Franchi ogni futuro gesto, / Come gia stato sia, fa manifesto, Ariosto, *ibid*., t. 4, p. 6; pilnas tapybos aprašymas, *ibid*., p. 6–9.

26 *These and such stories had the stately hall / In marble ritch engraved on the screen*, apie 1580 m. vertė J. Harinngton (cit. iš C. Hulse, *The Rule of Art: Literature and Painting in the Renaissance*, The University of Chicago Press, 1999, p. 12.

27 „Sykį tas šlovingas valdovas buvo savo mieste, vadinamame Didysis Luckas, ir pasiuntė savo pasiuntinius pas vengrų karalių, vadinamą Romos cezariu, ir liepė jam būti pas jį. Jis be jokio pasipriešinimo greit atvažiavo pas jį su savo karaliene ir reiškė pagarbą ir daug jam davė dovanų. Ir nuo tada tarp jų įsivyravo didelė meilė. Kaipgi nesidžiaugtume didžiojo valdovo garbe, jei iš visų žemių – rytuose arba vakaruose – atėjęs nusilenkia šlovingam *valdovui*. Kuris yra imperatorius visoje žemėje, ir tas atėjęs lenkiasi šlovingam valdovui didžiajam kunigaikščiui Aleksandrui, vadinamam Vytautu. Netgi turkų sultonas reiškė pagarbą ir daug jam davė dovanų. Šlovingas valdovas, ištikimas ir Kristų mylintis Konstantinopolio imperatorius, ir tas su juo didelėje meilėje gyvena. Taip pat Čekų Karalystė didžiai gerbia šlovingą valdovą, dar ir danų karalius reiškė pagarbą ir davė daug dovanų šlovingam valdovui didžiajam kunigaikščiui Vytautui“ (Didžiojo kunigaikščio Vytauto pagyrimas, vertė A. Jovaišas, *Metraščiai ir kunigaikščių laiškai*, (Senoji Lietuvos literatūra, kn. 4), Vilnius: LLTI, 1996, p. 308.

28 „[K]asdien vaišėms išeidavo septyni šimtai statinių midaus, neskaitant muskatelio, ir vynų, ir malvazijos, ir įvairių kitų gėrimų; septyni šimtai telyčių, septyni šimtai avinų ir paršų, po šešias dešimtis stumbrų, po šimtą briedžių, neskaitant daugelio mėsiškų ir naminių patiekalų. Ir vaišino didysis kunigaikštis Vytautas tuos svečius septynias savaites“ (*Lietuvos metraštis. Bychoveco kronika*, vertė R. Jasas, (Lituanistinė biblioteka, t. 10), Vilnius: Vaga, 1971, p. 114).

29 „Cui primum Dux Withawdus cum suorum caterva ad unum milliare occurerunt, et eo excepto, Wladislaus Polonie Rex in vehuculum, quo Barbara Regina Romanorum vehebatur, ascendit et Luczsko in travit. Duce denique Withawdo praecedente, Sigismundus Romanorum Rex in equo, habens in uno latere Sbigneum episcopum Cracoviensem, ibat, tubis et variis instrumentis musicis clangore cenentibus immense. Completi errant campi turbis, catervisque hominum, pressus erat vir viro, equusque equo, unusquisque certabat splendore vestigium ormanmetorum, equorum et insignium, alium vincere. […] Conventionem tam magnificem et tam illustrum trium Principum, aetas linga neque vidit, neque visura est, utpote qui illa tempestate omnes Reges et Principes mundi, fama, divitiis, pompa, Gloria belli anteibant. […] Flumine Stir transgresso, processions civitatis occurrerunt, et primum catholicus episcopus Andreas cum suis, deinde Ruthenis cum suis, Armenus cum suis, Hebraeus cuim suis, Regem Romanorum excipiunt, qui duntaxat catholico episcopo honorem deferendo, equo descendens, sacras reliquias est veneratus, aliarum sectarum et rituum preocessionibus, quemadmodum par et iustum erat, neglectis. Ingressos Luczsko Reges Dux Withawdus coena splendida excipit et opipare tractat, vasis aureis et argentis in maximo numero expositis, in gloriam suam et ostentationem“ (J. Długosz, *Opera Omnia*, sudaryt. A. Przezdziecki, Kraków: Czas, 1877, t. 13, p. 366–367).

to išskirtinumą. Vidury išpuoštos menės sėdi Vytautas, o vaizdai ant sienų pasakoja herojiškas istorijas bei atskleidžia didžiųjų Lietuvos kunigaikščių genealogiją, papasakotą greta praeities (Senojo Testamento) ir dabarties (Naujojo Testamento) įvykių. Taip pagrindinis pasakojimo veikėjas Vytautas gretinamas su bibliniais provaizdžiais ir savo protėviais. Galima spėti, kad po suvažiavimo Lucko pilies sienas papuoš dar vienas audeklas, vaizduojantis Vytauto žygius ir šlovę.

Nors XVI a. pabaigoje sienų audiniai buvo gerai žinomi aukštuomenėje, tačiau ženklino išskirtinę prabangą. Tad Stryjkovskio aprašytieji su realiais audiniais tiesiogiai siejasi ne motyvais ar scenomis, bet kaina: tai prabangos objektai, kuriuos įpirkti gali tik valdovai ir didikai. Toks pasakojimas puikiai dera prie Vytauto triumfo ir turto paveikslo.

GIEDRĖ MICKŪNAITĖ

Vilniaus jėzuitų profesų namų istorija[30]

> **Versta iš:** Archivum Romanum Societatis Iesu. Continuatio Historiae Domus Professae Vilnensis, 1661–1664, *Historia Lituania 1650–1690*, t. 3, 40, p. 277v, 278, 278v, 279, 279v
(iš lot. k. vertė Jūratė Baronienė; komentarus parengė Aleksandra Aleksandravičiūtė)

1662 metai

Tai, kad prėjusiais metais buvo atgauta iš priešų pilis, ir vėl atsirado sėkmingo gyvenimo viltis, tiek ankstesniam namo viršininkui tėvui Andrejui Guževskiui[31], tiek jo įpėdiniui tėvui Albertui Kojelavičiui[32], viešai patvirtintam birželio ketvirtą dieną, suteikė didesnį stimulą imtis šventovės ir namų atstatymo darbų. Daugiau negu dešimtyje namų koridorių ir celių įstiklinti langai. Norint apsaugoti šventovę nuo lietaus ir sniego, kai kur neatidžiai, o kai kur tinkamai, saugant anksčiau uždėtą tvirtą tinką, buvo sutvarkytas pats bažnyčios pastatas, *atrium*[33] ir koplyčios. Žiemą, kai trūko meistrų, susitelkta tvarkyti bažnyčios apšvietimą; mat po plėšikavimų visi langai buvo nerūpestingai medinėmis lentomis užkalti, kad nepūstų vėjai; ir ta tamsa įeinantiesiems kėlė siaubą, darė nejaukumo įspūdį. Gavus gana didelę auką, paaukotą šviesiausiųjų ponų Povilo Sapiegos[34], Vilniaus vaivados, ir Mikalojaus Paco, vyriausiojo LDK kariuomenės stovyklininko, norint padaryti šventovę

30 Jėzaus draugijai (*Societatis Iesu*) – jėzuitams – skirtingai nuo kitų vienuolijų priklauso tik kunigai, t. y. „tėvai“; vienuolija sutrumpintai vadinama Draugija (ne „brolija“); vienuolijos būstinė vadinama „namais“ (ne „vienuolynu“, „konventu“ ar pan.). Profesai – davę keturis įžadus, aukščiausiojo rango Draugijos nariai.

31 Andrejus Guževskis (Andreas Guźewski; apie 1598–1665) – žemaitis, Vilniaus profesų namų viršininkas 1658–1662 m.

32 Albertas Kojelavičius (Vijūkas-Kojelavičius; 1609–1677) – jėzuitas, Lietuvos istorikas, heraldikos žinovas, gausių pastoracinių ir filosofinių raštų autorius. Nuo 1661 m. – Vilniaus profesų namų viršininko patarėjas ir pamokslininkas, 1662–1665 m. – namų viršininkas, 1654–1656 m. – Vilniaus jėzuitų akademijos rektorius.

33 Tiksliai nustatyti, kurią architektūrinio ansamblio dalį XVII a. vidurio Vilniaus jėzuitai vadino *atrium*, nepavyko; tai – tolesnių tyrimų užduotis.

34 Povilas Jonas Sapiega (?–1665) – Vitebsko ir Vilniaus vaivada, LDK didysis etmonas; pasižymėjo kovose su švedais ir rusais.

jaukesnę, vėl imtasi šalinti trūkumus. Iš rytų pusės – bažnyčios galinis fasadas ir pagrindinio altoriaus vieta, iš vakarų – pagrindinis fasadas, atsuktas į miesto aikštės pusę, po kupolu – šoninės sienos, išsiskleidžiančios į kryžiaus formą, ir tada koplyčios, papuoštos dviguba eile arkinių langų (ar pataisytų, ar naujai padarytų), grąžino bažnyčiai šiek tiek ankstesnio spindesio. Vis daugiau bažnytinių reikmenų buvo grąžinama iš Karaliaučiaus. Kai kurie išsaugoti daiktai buvo menkos vertės. O vertingesnė šių bažnytinių daiktų dalis buvo juodos ar raudonos spalvos ir išpuošta mūsų Vitebsko fundatorių bei Šv. Kazimiero bažnyčios išskirtinių patronų stemomis; iš šių žmonių pažymėtinas sūnus Vincentas Gosievskis[35], iždininkas ir Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės lauko etmonas, labai greitai kruvinose žudynėse miręs. Prieš tai buvo duotas likimo ženklas. Mat jis pats rūpinosi, kad jo sesers vyras Breslaujos vaivada Potockis [mirė apie 1662 m.] būtų palaidotas iškilmingai, laikantis teisėtų papročių; ir pabaigoje buvo surengtas didingas tumbos [žr. komentarą] teatras. O po laidotuvių iškilmių (kuriose dėl ligos nedalyvavo) buvo kareivio konfederato iš lovos ištrauktas, suimtas ir pakeliui nužudytas. Nužudytojo lavonas buvo laikomas mažoje koplyčioje ir ilgai laukė laidotuvių. Jos įvyko lapkritį. O balandžio mėnesį, po septynerių metų pertraukos pradėjus funkcionuoti teismams, Vyriausiasis Tribunolas pagal anksčiau buvusią tvarką išrinko valdžią; taigi vyriausiuoju buvo paskirtas Vilniaus ganytojas Jurgis Bialozaras, atsiųstas į Vilniaus vyskupiją iš Smolensko, jis pats su pontifikaciniu iškilmingumu aukojo mišias Šv. Dvasiai, paskui išklausė mums skirtą kalbą ir kartu čia pakviestus būsimus teisėjus griežtai įspėjo, kad po tokių Dievo jiems siųstų žudynių jie siektų būti išmintingi ir kuo atidžiau laikytųsi teisėtumo ir sprendimų teisingumo. Tokiu teismų veiklos suaktyvėjimo laiku neįtikėtinai gausiai mūsų šventovę ėmė lankyti didikai, netgi paprastomis dienomis. Liepos mėnesį įvyko naujojo Tribunolo ir respublikos rekuperatorių (atkariautojų) susirinkimas, skirtas karių algų išmokėjimo klausimui; ir tai padidino šventovės lankomumą, nors ir atnešė namams nemažų sunkumų. Negalima buvo nesutikti su konfederatų kariuomenės reikalavimu, kad maršalkai ir legatams būtų leista reguliariai rinktis mūsų valgomajame. Mat kitu atveju vyresnybė bijojo, kad nesilaikantys

35 Vincentas Aleksandras Gosievskis (Gąsiewski; apie 1625/29–1662) – LDK lauko etmonas, prieštaringų politinių intrigų dalyvis, Kėdainių sutarties signataras 1655 m.; pasižymėjo mūšiuose su švedais.

įstatymo kariai iš keršto nepadarytų kolegijos nuosavybei kokios nors žalos. Į vis dar pilną griuvėsių miestą plūdo gausybė žmonių, kurie buvo priversti prašyti svetingumo mūsų namuose, nors tai ir prieštaravo visų ordinų taisyklėms. Kitus griežtai atstūmus, leidimas buvo duotas Vilniaus vyskupui. Taigi po to visiškai teisėtai, pagal draugijos įstatus, nusistovėjo tvarka – neleisti apsistoti mūsų gyvenamosiose patalpose pasauliečiams. Be to, tokio pobūdžio svetingumas darė didelę žalą namų tvarkai, religinei disciplinai bei ūkio reikalams. Atrodo, kad šiuo paslaugumu buvo pelnytas draugijai patronų dėkingumas, bet sunkiai išlyginti nuostoliai.

1663 metai

Šiais metais mūsų namų bendruomenę sudarė: dešimt patvirtintų kunigų, iš kurių penki paskirti misijoms ir kariuomenės stovyklose, ir karaliaus rūmuose, keturi ilgamečiai koadjutoriai ir du naujokai mokiniai, užstalės skaitovai. Žymiai paspartėjo ir namų, ir šventovės restauravimo darbai. Šventovėje visiškai sutvarkyti visi langai; skubiai uždengti bokštai, nulietas 80 akmenų sveriantis varpas, panaudojus likusius apdegusius varpus ir įvairiai paaukotus pinigus bei varį. Namų viršutinio aukšto koridoriuose *(ambulacrum)* ir kambariuose (celėse) sutvarkyti likusieji langai.

[...] Vertingesni bažnyčios daiktai, pavojaus metu išvežti į Gdanską, vasarą buvo vėl atgauti. Tačiau jų žymiai sumažėjo, mat daug sidabrinių bažnyčios reikmenų buvo išlydyta, ir 3000 florinų kainuojantis sidabras atiduotas [...] pareikalavus, kadangi šie 1657 m. pasiskolinti pinigai viršininko dar nebuvo grąžinti. Tačiau atgavus likusius sveikus daiktus, bažnytinės pareigos pradėtos vykdyti puikiau, su iškilmingomis priemonėmis. Gražėjo šventovės puošyba: sakyklai apdengti panaudotas iš gero šilko išaustas kilimas, padovanotas Karolio Hlebovičiaus, vyriausiojo Žemaičių vyskupystės seniūno, LDK tribunolo maršalkos; jis taip pat maloniai pasirūpino, kad jo padėjėjai teisminiuose reikaluose iš nuolatinių pajamų paskirtų tam tikrą dalį pinigų, iš kurių 400 florinų panaudoti naujiems dalykams įsigyti ir taip pat puikiai sakyklai.

KOMENTARAS

Svarbią dailės istorijos šaltinių (nuo Viduramžių iki XX a.) dalį sudaro įvairių vienuolijų dokumentai. Pilniau negu bet kurio kito ordino istorija išliko jėzuitų archyviniai šaltiniai. Jų kronikas (lot. *historiae*), analus (metų ataskaitas), turto ap-

rašus, katalogus (asmenų sąrašus), kolegijų dienoraščius rašydavo vienas kolegijos arba vienuolių namų kunigų ir kasmet kontroliuodavo provincijolas. Dokumentų elaboratas būdavo perrašomas 3 egzemplioriais, kurių vienas likdavo provincijos archyve, o du būdavo siunčiami į generalinį archyvą Romoje (kas 3 metai)[36]. Todėl net praradus dalį archyvų provincijoje, informacija likdavo išsaugota. Palyginus su kitų vienuolijų archyviniais šaltiniais, jėzuitų ordino dokumentai, galbūt dėl nuolatinės centralizuotos priežiūros, būdavo pildomi laiku, išsamiai ir pagal vienodą sistemą. Todėl tai itin patikimi istorijos liudijimai.

Dokumentas, kurio ištraukos vertimą iš lotynų kalbos spausdiname, saugomas Romos centriniame jėzuitų archyve (*Archivum Romanum Societatis Iesu*). Tai vienuolijos metraščio – Vilniaus profesų namų istorijos dalis, aprėpianti 1662–1663 m., švedų ir rusų invazijos pabaigą. Galbūt šiais duomenimis naudojosi Stanislovas Rostovskis, XVIII a. viduryje rašęs Lietuvos jėzuitų istoriją[37].

Lietuvos ir Lenkijos provincijų kronikos, sukaupti Romos jėzuitų archyve, teikia žinių ne tik apie pačios Draugijos istoriją, įvairiapusę veiklą, bet ir daugybę politinės istorijos, kultūros, kasdienybės faktų. Šis šaltinis suteikia žinių apie jėzuitų dailės kontekstą. Antai užsimenama apie parateatrinių renginių apipavidalinimą (minimas tumbos teatras – iškilmingas barokinis pastatymas laidotuvių proga, pagerbiant mirusįjį). Ištraukoje minimos iškilios XVII a. vidurio LDK istorijos asmenybės vyskupas Jurgis Bialozoras, didikai karvedžiai Vincentas Gosievskis, Mykolas Pacas, Povilas Sapiega, jėzuitas istorikas Albertas Vijūkas-Kojelavičius. Jie susiję su Lietuvos menu kaip užsakovai ir programų formuotojai. Jėzuitų edukacija buvo žymiai kokybiškesnė nei kitų vienuolijų. Tikslūs ir dalykiški išsilavinusių asmenų rašyti tekstai patraukia raiškia literatūrine forma, dėl kurios pasakojimas apie įvykius bei žmones įgyja emocionalumo, prasiskverbiančio pro santūrų naratyvą. Be to, jėzuitai nebuvo užsisklendę, siekė integruotis visuomenėje. Jų šaltiniai gyvai atspindi kasdienybės istoriją – asmenybių ir jų veiksmų įtaką visuomenei ir vienuolijos gyvenimui, o kartu ir kultūros procesui.

Aptariamas dokumentas būdingas šiam šaltinių tipui. Jo ištrauka padeda suprasti, kokiame kontekste ir kokiu būdu būdavo pateikiama informacija apie atskirus dailės

36 S. Załęski, *Jesuici w Polsce*, Krakow: Druk W. L. Anczyca, 1908.

37 S. Rostowski, *Lituanicarum Societatis Jesu Historiarum Provincialium*, t. 1, Vilnae, 1769.

ir architektūros objektus. Tekste atsispindi Vilniaus jėzuitų Šv. Kazimiero bažnyčios bei namų ansamblio perstatymų, pertvarkymų eiga. Vilniaus jėzuitų profesų (aukštesniojo rango vienuolių, davusių keturis įžadus) namai-kolegija buvo pastatyta 1604–1615 m. prie zakristijos šiaurės rytų kampo. Tai svarbi minėto architektūros ansamblio dalis. 1773–1798 m. čia buvo kunigų emeritų prieglauda ir ligoninė, o 1792 m. viena salė paskirta vyskupijos archyvui, kuriame laikyta dalis Lietuvos Metrikos dokumentų.

Menotyrininkams dokumentas teikia įvairaus pobūdžio informacijos. Apie architektūrą šaltiniai paprastai praneša išsamiausiai: tai susiję su aukštesniu jos statusu menų hierarchijoje, didelėmis jai skirtomis lėšomis ir svarbiu reprezentaciniu vaidmeniu. Architektūros istorikams, restauratoriams, paminklosaugininkams ši šaltinio ištrauka nurodo vienuolyno ansamblio atstatymo ir plėtros etapus, leidžia patikslinti ir patvirtinti objekto archeologinių tyrimų duomenis.

Žinios apie dailės kūrinius metraščiuose ir kronikose pasitaiko labai retai, jos būna negausios ir integruotos į bendrą vienuolijos gyvenimo aprašymą. Šis dokumentas papildo skurdžias žinias apie varpų liejimą XVII a. Lietuvoje. Apibūdinant taikomosios dailės dirbinius, šaltiniai paprastai akcentuoja jų brangumą, o estetines ypatybes mini retai ir šykščiai. Tačiau ir menkos užuominos leidžia padaryti pradines prielaidas apie šių gaminių tipinius ypatumus. Pavyzdžiui, skaitydami „puiki sakykla“, numanome, jog ji buvo brandžiojo Baroko stiliaus, drožybinė (mūrinė sakykla būtų užfiksuota prie interjero aprašymo), analogiška kitiems europiniams XVII a. 7 deš. pavyzdžiams. Pažvelgę į tuometinį LDK bažnytinio meno kontekstą, pasidomėję Vilniaus drožėjų cechais, menotyrininkai galėtų sukonkretinti savąsias tokios sakyklos pirmavaizdžių paieškas. Ar jų tikėtis Habsburgų valdose, ar Prūsijoje, ar Švedijoje, ar Lenkijoje? Čia menotyrininkui tektų griebtis papildomų duomenų, pvz., aiškintis baldo aukotojo ryšius, liudijančius apie jo estetinius prioritetus. Kita šaltinio frazė – „kilimas austas iš gero šilko“ – siūlo hipotezę, jog tai buvo importinis gaminys (LDK XVII a. dar nebuvo įsteigtos šilko audyklos). Gal tai buvo Stambulo dvaro audyklose XVII–XVIII a. austas vadinamasis „lenkiškas“ kilimas iš šilko su metalo siūlais? Šią prielaidą menotyrininkas turėtų tikrinti, ieškoti papildomos informacijos (pvz., apie geradario turtinę padėtį po rusų ir švedų karo) ir kontrargumentų. Vilniaus Šv. Kazimiero šventovės „bažnytiniai daiktai“ buvo liturginės juodos ir raudonos spalvos (priešų suniokotai bažnyčiai šių simbolinių spalvų rūbai buvo patys būtiniausi, skirti gedulinėms ir džiaugsmin-

goms apeigoms). Reikmenis puošė aukotojų stemos. Ši teksto užuomina galėtų pagelbėti, prireikus identifikuoti kokiame nors rinkinyje išlikusius XVII a. liturginius drabužius su Lietuvos magnatų herbais.

Tik gilus ir visapusiškas konkrečios epochos konteksto išmanymas padeda menotyrininkui nuspėti ir „rekonstruoti“, apie kokio tipo, meninio stiliaus ir vertės kūrinius užsimenama šaltinyje. Tačiau tokia užuomina būna neįkainojama. Itin nuvilia visiems senosios dailės istorikams pažįstamas faktas, jog paprastai neatsiranda galimybės susieti dirbinių aprašymus, surastus dokumentuose, su išlikusiais meno objektais. Vieni ir kiti daugeliu atvejų lieka atskirai.

Absoliučią daugumą informacijos apie sakralinę architektūrą, interjerus ir dailę (t. y. apie didžiausią ir vertingiausią LDK meninio palikimo dalį) gauname iš bažnyčių inventorių, sudaromų dekano arba vyskupo vizitacijos arba bažnyčios turto perdavimo naujam administratoriui metu.

Norintieji susipažinti su standartine tokio inventoriaus struktūra ir turinio pateikimo formulėmis, galėtų pasinaudoti tinklalapiu BARIS (*www.kf.vu.lt/baris*), kuriame jau suskaitmeninta nemaža Lietuvos bažnyčių inventorių. Tarp jų yra ne tik lotyniškai, lenkiškai ir rusiškai rašyti XVII–XIX a. inventoriai, bet ir lietuviški XX a. I pusės vizitacijų dokumentai. Projekto BARIS tikslas yra mažiausiai ištirtų lituanistikos mokslinių tyrimų šaltinių – bažnyčiose saugomų istorinių dokumentų išsaugojimas ir įtraukimas į mokslinę apyvartą. Projekto metu minėti šaltiniai skaitmeninami keturiais lygmenimis: metaduomenų, skaitmeninių vaizdų, transliteruoto ir išversto teksto. Kartu vykdomas bažnyčiose saugomų istorinių dokumentų inventorinimas, pirminiai tyrimai, mokslinė atranka.

ALEKSANDRA ALEKSANDRAVIČIŪTĖ

KELIONĖS APRAŠYMAI IR VADOVAI

Kelionių aprašymai, keliautojų įspūdžiai, kelionių vadovai (gidai) – tūkstantmečiai žanrai. Daugelis jų gali būti naudojami kaip svarbus dailės istorijos šaltinis, tačiau skaitant ir vertinant būtina atsižvelgti į jų funkciją, adresatą, autoriaus ideologines ir estetines nuostatas. Kelionių literatūra formuojasi pačiose Vakarų civilizaciją grindžiančios raštijos ištakose, – pradedant VIII a. pr. Kr. surašyta fikcine Odisėjo kelione nuo Trojos pakrančių į tėvynę ir galbūt panašiu laiku raštu fiksuotais kvaziistoriniais Biblijos pasakojimais apie Abraomo kelionę į Pažadėtąją žemę ir Izraelio išėjimą iš Egipto, II a. pr. Kr. per graikišką vertimą įėjusiais į helenistinės kultūros apyvartą. Graikiški ir romėniški sausumos ir jūros (gr. *periploi*) itinerarijai itin reikšmingi antikinio pasaulio geografijai pažinti, tačiau dailės istorijos požiūriu jie palyginti menkos vertės – autoriams rūpėjo suteikti žinių keliautojams ir jūreiviams apie saugų ir patogų kelią, užeigas ir priebėgas nuo klimato išdaigų. Tuo tarpu svarbūs žinių apie dailės kūrinius, jų saugojimo vietą ir funkcionavimą šaltiniai Antikoje buvo autoriaus arba kitų asmenų kelionės, kurių įspūdžiai, pradedant Herodotu, pateko į istorijos veikalus. Tarp išlikusių veikalų dailės istorijai svarbios informacijos gausa ir patikimumu išsiskiria Pausanijo *Graikijos aprašymas* (II a. vid.).

Stiprėjanti krikščionybė savo meto žanrus transformuoja ir pritaiko naujoms reikmėms. Dailės istorijos požiūriu mažai tirti apokrifiniai (Šv. Rašto kanonui nepriklausantys) II–III a. įvairių apaštalų darbų aprašymai dažnai vadinti „kelionėmis“ – juose surinktos legendos apie Evangelijos skelbimą įvairiose Romos imperijos ir egzotinių kraštų srityse. Šio pobūdžio tekstai, gretinami su antikiniais kelionių romanais, svarbūs ne tik krikščioniškajai ikonografijai suprasti – juose esama ir užuominų apie ankstyvąją krikščioniškąją dailę, atsispindi žemesniųjų socialinių sluoksnių požiūris į antikinį religinį meną. IV a. imperatoriui Konstantinui Didžiajam įteisinus krikščionybę,

randasi pirmi piligrimų vadovai: yra išlikę anoniminio piligrimo iš Bordo (333 m.) ir Egerijos (IV a. 9 deš.) užrašai apie kelionę į šventąsias vietas Palestinoje. Tai Viduramžiais išpopuliarėjusios piligriminės literatūros pirmtakai. Piligrimystės objektų ratas Viduramžiais išsiplečia – lankoma nebe vien Šventoji žemė, bet ir Roma, Gargano kalnas Apulijoje (arkangelo Mykolo apsireiškimo vieta), Santjago de Kompostela (šv. apaštalo Jokūbo kapas), taip pat Kenterberis su šv. Tomo Beketo relikvijomis. Šių vietų šventovėse telkiami iškilūs dailės kūriniai, o Roma tampa taip pat ir pažinties su Antikos daile bei istoriniais paminklais erdve. Romos lankymo vadovai sudaro ypatingą grupę – nuo Viduramžių yra rašomi ne vien piligrimų, bet ir istorinių bei meninių interesų turinčių lankytojų gidai – itinerarijai.

Piligriminė raštija buvo žinoma ne tik Vakarų krikščionybėje. XII a. Rusios vienuolyno vyresnysis Danielius paliko piligrimystės į Jeruzalę aprašymą, o Naugardo arkivyskupas Antanas – kelionės į Konstantinopolį. Piligrimų užrašai ne vien teikia praktinės informacijos apie kelionės ypatumus ir lankytinus objektus, bet dažnai atspindi ir asmeninį žvilgsnį bei patyrimą. Toks yra ir mūsų kraštų kultūroje atsiradęs tekstas – Mikalojaus Kristupo Radvilos Našlaitėlio 1582 m. rašyta *Jerzuzalės piligrimystė* (*Ierosolymitana peregrinatio,* 1601; lietuvių k. *Kelionė į Jeruzalę*, 1990).

Geografinį akiratį plečia kelionių į Rytų šalis aprašymai. Marco Polo (1254–1324) pirmas išsamiau įveda europiečius į Vidurio Azijos ir Kinijos pasaulį. Moderniųjų laikų aušroje pasirodo Venecijos pirklio Niccolò de' Conti (1385–1469) pasakojimas apie Persiją ir Indiją; kiek vėliau, XV a. 3 ketvirtyje, po Persiją, Indiją ir Turkiją keliavęs ir Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje miręs Tverės pirklys Atanazijus Nikitinas aprašo savo patirtį veikale *Kelionė už trijų jūrų*.

Jėzuitų misijos XVII–XVIII a. ne tik neša krikščionybę bei Vakarų kultūrą į Kiniją, bet ir Rytų kultūros pažinimą į Europą. Kaip atsitiktinius pavyzdžius galima paminėti aštuonias keliones į Mandžiūriją ir Mongoliją aprašiusį Jeaną-François Gerbilloną (*Relations de huit voyages en Tartarie faits par ordre de l'empereur de Chine*, 1688–1698) arba Joachimą Bouvet'ą – *Kinijos dabartinės būklės* (*Etat présent de la Chine*, 1697) autorių.

Gausi Baroko kelionių literatūra liudija, kaip įvairių kraštų politikai, pirkliai, mokslininkai ar tiesiog nuotykių ieškotojai išnaršo Europą ir visą smarkiai išsiplėtusį pasaulį[1]. Iš lituanistinių pavyzdžių užtektų paminėti Lietuvos bajorų kun. Jono Kazimiero Vaišnoravičiaus 1667–1669 m. (leidimas lietuvių k. 2009) ir Kazimiero Bilevičiaus 1677–1688 m. (leidimas lietuvių k. 2003) kelionių po Vakarų Europą dienoraščius, kuriuose suminimi ir architektūros bei dailės kūriniai, tiesa, pagrindinį dėmesį kreipiant į jų matmenis ir medžiagas.

Romantizmo epochoje Artimieji Rytai patraukė dėmesį jau ne vien kaip religinės piligrimystės tikslas, bet – ir visų pirma – kaip intriguojančios praeities bei egzotiškos dabarties kultūros arealas. Lietuvių kolekcininkas ir archeologas grafas Mykolas Tiškevičius (1826–1897) aprašo savo kelionę į Egiptą, vykusią 1861–1862 m.[2]. Šalia svarbių žinių apie Egipto kultūros paminklus, jis įterpia ir žinutę apie patamsėjusius Caravaggio paveikslus Maltos saloje. XIX a. bestseleriu tapo prancūzų dailininko Eugène'o Fromantino (1820–1876) kelionių po Šiaurės Afriką įspūdžiai, palydėti ir išraiškingais piešiniais. Ši meniška orientalinė raštija žavėjo amžininkus, o mums perteikia jų skonį, yra egzotiškų madų ir dailės ikonografijos šaltinius.

Modernių kelionių vadovų ištakos siejamos su Didžiosios kelionės (pranc. *Grand Tour*) tradicija ir šiame kontekste atsiradusia kelionių literatūra. Į Didžiąja kelionę Šiaurės ir Vidurio Europos šalių pasiturinčių šeimų jaunimą siųsdavo nuo XVII a. vidurio. Galutinis tikslas – pasiekti Italiją ir susipažinti su jos grožybėmis, tačiau pakeliui (priklausomai nuo pradinio kelionės punkto) buvo privalu sustoti žymesnėse Vokietijos, Austrijos ir kitose vietovėse. Didžioji kelionė pagimdė didžiuosius kelionių literatūros pavyzdžius, tarp kurių – vis naujų ir naujų leidimų sulaukiantys Stendhalio (1783–1842), Johanno Wolfgango von Goethe's (1749–1832) užrašai.

Industrinė XIX a. revoliucija atnešė tiek naujas keliavimo galimybes, tiek dėl technologijų svarbos bei pramoninio darbo pakitusią laisvalaikio organizaciją. Tai lėmė ir kelionių bei kelionių literatūros kaitą. XIX a. jau galima kalbėti apie masinio turizmo radimąsi, kurį lydi modernaus tipo turistiniai vadovai, tokie kaip Baedekerio (žr. Adomo Kirkoro teksto komentarą). Panašių turistinių vadovų kaip dailės

1 Plg. N. Hester, *Literature and Identity in Italian Baroque Travel Writing*, Ashgate Publishing, 2008.

2 Autentiškas ir ištisas dienoraščio tekstas išleistas tik mūsų laikais: *Egipt zapomniany, czyli Michała hr. Tyszkiewicza dziennik podróży do Egiptu i Nubii (1861–1862) oraz 180 rycin z XIX wieku*, sudaryt. A. Niwiński, Warszawa: Pro-Egipt, 1994.

istorijos šaltinių vertė palyginti nedidelė – juose menka nepriklausomos informacijos, nors išsamiausieji ir artėja prie dailės bei architektūros paminklų sąvado (pavyzdžiui, Italijos keliautojų klubo – *Touring Club Italiano* – leidžiama vadinamoji „raudonųjų vadovų" po didžiuosius Italijos miestus ir atskirus regionus serija).

Nuo XIX a. vidurio nesulaikomai augančiame kelionių literatūros sraute išsiskiria individualizuoti aprašymai, vis labiau gravituojantys literatūrinės esė link, ir mažai tyrinėtų žemių (pavyzdžiui, Europos pakraščių, tarp jų ir Lietuvos aprašymai), teikiantys svarbių žinių ne tik keliautojams, bet ir dailės istorikams. XIX a. viduryje ir antroje pusėje pasirodo Vladislovo Sirokomlės (Władysław Syrokomla, *Wycieczki po Litwie w promieniach od Wilna*, t. 1–2, Wilno, 1857–1860; lietuvių k. 1989), Konstantino Tiškevičiaus (Konstanty Tyszkiewicz, *Wilija i jej brzegi: pod względem hydrograficznym, historycznym, archeologicznym i etnograficznym*, Drezno, 1871; lietuvių k. 1992), Kirkoro veikalai. Juose randame nemažai duomenų apie neišlikusius dailės kūrinius arba pirmapradį jų pavidalą. Vertingi ir šiuolaikiniai kelionių vadovai, pristatantys naują, pirmą kartą susistemintą lankytinų objektų grupę, pavyzdžiui, užsieninių analogų pavyzdžiu išleistas Vilniaus architektūros vadovas *Vilnius 1900–2005. Naujosios architektūros gidas* (sudaryt. Jūratė Tutlytė, Vilnius: Architektūros fondas, 2005).

VYTAUTAS ALIŠAUSKAS

Pausanijas. Graikijos aprašymas

> **Versta iš:** Pausania, *Guida della Grecia, Libro I: L'Attica*, sudaryt. ir vert. Domenico Musti, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori editore, 1982 (iš graikų k. vertė ir komentarus parengė Vytautas Ališauskas)

I. Atika (1.24.5–1.25.1)

Įeinant į [Atėnų] šventovę, vadinamą Partenonu[3], visa, kas pavaizduota ant frontono, siejasi su Atėnės gimimu, o iš užpakalinės pusės matyti Poseidono ginčas su Atėne dėl šios žemės[4]. Deivės statula yra iš dramblio kaulo ir aukso. Šalmo viduryje – Sfingės atvaizdas (kas pasakojama apie Sfingę surašysiu, kai mano dėstymas pasieks Bojotiją), o iš abiejų šalmo pusių padaryti grifonai. Šie grifonai, kaip savo eilėse teigia Aristėjas Prokonesietis[5], kovojo dėl aukso su arimaspais, gyvenusiais kitapus isedonų. Iš pačios žemės užderėdavo auksas, saugotas grifonų. Visi arimaspai yra žmonės vienaakiai nuo pat gimimo[6], o grifai yra žvėrys, panašūs į liūtus, bet su erelio sparnais ir snapu. Apie grifonus nėra reikalo daugiau ką pridurti.

Atėnės statula yra stačia, su chitonu, siekiančiu pėdas; ant krūtinės pritaisyta Medūzos galva iš dramblio kaulo; ji laiko maždaug keturių uolekčių Nikę[7], o kitoje rankoje – ietį. Prie jos kojų guli skydas, o prie ieties – gyvatė; toji gyvatė, regis, yra Erichtonijas[8]. Ant statulos pagrindo išskaptuotas Pandoros gimimas. Poetai –

3 Atėnė niekada neturėjo meilužio ar sutuoktinio, todėl vadinama mergele (gr. *parthenos*). Pagal šį kultinį epitetą Partenonu vadinta Atėnės šventovė, buvusi Atėnų Akropolyje.

4 Turima galvoje Atėnės ir Poseidono ginčas dėl to, kas taps tuomet dar bevardžio Atėnų miesto globėju. Atėniečiai pasirinko Atėnės dovaną – alyvmedį, o drauge ir jos globą, nes Poseidono dovanoto šaltinio vanduo netiko gerti.

5 Aristėjas Prokonesietis – VII a. pr. Kr. Mažosios Azijos graikų poetas; arimaspų ir grifonų kova aprašyta jo poemoje *Arimaspėja*; išliko nedideli fragmentai.

6 Žinių apie arimaspus pateikėjas Herodotas klaidingai suprato iranėnišką arimaspų vardą, jį laikydamas graikų *arima* (vienas) ir skitiško *spou* (akis) dūriniu. Veikiausiai šis žodis reiškia „arklių mylėtojai"; dėl arimaspų etninės tapatybės mokslininkai nesutaria.

7 T. y. Pergalės deivę; aukštis – apie du metrai.

8 Erichtonijas – Atikos mitinis herojus, Atėnės užaugintas Hefaisto sūnus, Atėnų karalius. Jo simbolis buvo gyvatė.

Hesiodas ir kiti – sako, kad šioji Pandora buvusi pirma moteris: prieš gimstant Pandorai nebuvę moterų padermės.

Kiek galėjau pats pamatyti, čia esama tik imperatoriaus Adrijano atvaizdo, o prie įėjimo – Ifikrato[9], nuveikusio daug ir stulbinančių darbų.

Šventovės išorėje stovi bronzinis Apolonas; ši statula, sakoma, padaryta Feidijo. Tas Apolonas vadinamas Parnopiju – Skėrių naikintoju, mat kai [Atikos] žemei grėsę skėriai, dievas pažadėjęs juos nukreipti nuo šalies. Atėniečiai žino, kad juos nukreipė, bet nesako kokiu būdu. Aš pats tris kartus patyriau, kaip skėriai buvo sunaikinti prie Sipilo kalno, bet vis kitu būdu: vieną kartą buvo nublokšti staigaus vėjo šuoro; kitą kartą, po to, kai dievas davė lietaus, juos ištiko ir pražudė stipri kaitra; galiausiai jie buvo užklupti ir sunaikinti netikėto šalčio. Šiuos dalykus mačiau jiems nutinkant.

III. Sparta (3.18.9*;* 2.19.1–3.19.5)

Batiklėjas Magnesietis, kuris padarė Apolono Amikliškio sostą, paaukojo kaip sosto papildymą Charites ir Artemidės Leukofryenės statulą. Nepasakosiu, kieno mokinys buvo šitas Batiklis ir kam esant Spartos karaliumi šis sostas buvo padarytas[10], bet patį sostą mačiau ir aprašysiu tai, kas ant jo [pavaizduota].

Ta sosto dalis, kurioje turi sėdėti dievas, nėra ištisinė, bet sudėta iš paskirų sėdynių, o prie kiekvienos jų palikta tuščios vietos[11]; tuo tarpu vidurinė yra didžiausia ir ant jos stovi statula. Nežinau nė vieno, kas būtų galėjęs išmatuoti jos aukštį, bet galima sakyti, kad jis būtų apie trisdešimt uolekčių[12]. Ji nėra Batiklėjo darbo, bet senovinio ir atlikto be meistrystės[13]. Mat išskyrus veidą, kojų pėdas ir rankas, kitkas atrodo kaip bronzos kolona. Ant galvos ji turi šalmą, rankose – ietį ir lanką. Statulos pagrindas yra aukuro pavidalo; sakoma, kad jame palaidotas Hiakintas, ir per

9 Ifikratas – Atėnų karvedys (mirė apie 353 m. pr. Kr.), patobulinęs atėniečių ginkluotę ir užėmęs Atėnams daugelį teritorijų.

10 Archeologiniai ir istoriniai duomenys leidžia sosto pastatymą datuoti apie 530 m. pr. Kr.

11 Aprašymas sunkiai suprantamas, net neaišku, ar „sėdynės“ yra tikros sėdėjimo vietos, ar pavadinimas vartojamas perkeltine prasme, taip, kaip „sostu“ vadinamas Apolono skulptūros postamentas.

12 T. y. apie 15 metrų.

13 Statula pagal vadinamąją anikoninę (ne žmogiško ar gyvūniško pavidalo) vaizduoseną datuojama VII a. viduriu – VI a. pradžia pr. Kr.

Hiakintijas, pirma negu aukojama Apolonui, įėjus į aukurą per bronzos duris atnašaujama tam Hiakintui kaip herojui[14]; durys yra aukuro kairėje pusėje. Prie aukuro padarytos statulos – viena Biridei, kita – Amfitritei ir Poseidonui. Šalia tarpusavyje besikalbančių Dzeuso su Hermiu stovi Dionisas ir Semelė, o šalia pastarosios – Ino[15].

Ant aukuro iškaptuoti taip pat Demetra, Korė, Plutonas, šalia jų – Moiros ir Horos, o su jomis – Afroditė, Atėnė ir Artemidė, lydinčios į dangų Hiakintą ir Poliboją – kaip sakoma, Hiakinto seserį, mirusią dar mergaite. Šioje statuloje Hiakintas jau su barzda, tuo tarpu Nikodemo sūnus Nikijas jį nupiešė žydintį jaunatvės grožiu, primindamas garsią Apolono meilę Hiakintui.

Ant aukuro taip pat pavaizduotas Heraklis, gabenamas į dangų Atėnės ir kitų dievų. Ant aukuro taip pat esama Testijo dukterų, Mūzų ir Horų.

O dėl Zefyro, dėl to, kad Apolonas Hiakintą netyčia užmušęs, taip pat dėl pasakojimo apie gėlę – manding, galėjo būti ir kitaip[16], bet tebūnie kaip sakoma.

KOMENTARAS

Pausanijas – II a. vid. graikų autorius, apie kurį težinome iš jo didžiulio, dešimties knygų *Graikijos aprašymo* (*Periēgēsis tēs Hellados*). Kilęs iš Lidijos miesto Magnesijos, jis, regis, apkeliavo didelę Achajos dalį. Šis veikalas sukomponuotas kaip topografinėmis nuorodomis prisodrintas kelionės po Achajos miestus ir šventvietes aprašas. Tyrinėtojų ginčijamasi, kiek Pausanijui rūpėjo gamtinė aplinka, nors pastaruoju metu linkstama teigti, kad Graikijos kraštovaizdis jo kelionėje turi pakankamai reikšmingą vaidmenį. Plačiai perteikiami vietos padavimai, ritualai ir tikėjimai. Pausanijas dažnai apeliuoja į autopsiją, asmeninius pokalbius su vietos tradicijų ir mitologijos žinovais. Nors vis atsiranda mokslininkų, šiuos pareiškimus laikančių fikcija, archeologijos ir istorijos tyrimai patvirtina daugelį Pausanijo liudijimų.

14 Apolono mylimas jaunuolis Hiakintas buvo svarbi Spartos kultinė figūra; jo garbei buvo švenčiama trijų dienų Hiakintijos šventė.

15 Semelė – Dioniso motina, Ino – jo maitintoja.

16 Pausanijas užsimena apie mitą, kad vakarų vėjas Zefyras, pavyduliaudamas Apolonui Hiakinto meilės, užmušė jaunuolį, į jį nukreipęs Apolono mestą diską. Iš Hiakinto kraujo lašų Apolonas išauginęs gėles, vadinamas mylimojo vardu. Pausanijas atkreipia dėmesį, kad Amiklėje esama kitokios, vietinės, Hiakinto mito versijos.

Didžiulis dėmesys Pausanijo kelionėse skiriamas archajinio ir klasikinio laikotarpių skulptūrai bei tapybai. Meno kūrinių aprašymas dažnai gana glaustas, tik religiškai svarbiausi ar įspūdingiausi pristatomi plačiau. Pausanijui labai rūpi tiksliai nustatyti kūriniuose vaizduojamus istorinius personažus arba mitologinius siužetus, taip pat pastarųjų savitumą, lyginant su klasikinėmis tapusiomis versijomis. Visgi čia vargiai terasime estetinių ar tuometine dailės teorija grindžiamų vertinimų. Pagrindinės skulptūros charakteristikos paprastai esti medžiaga (marmuras, bronza, medis, auksas, dramblio kaulas) ir, įspūdingesnio dydžio, – matmenys. Pausanijo veikale ne kartą aptariama meno paminklų autorystė, nurodomos jų atsiradimo istorinės aplinkybės.

Graikijos aprašymas yra itin reikšmingas dailės istorijos šaltinis. Iš jo sužinome apie pražuvusius architektūros, skulptūros ir tapybos kūrinius, juo remdamiesi galime identifikuoti negausius turimus archajinių ar klasikinių kūrinių originalus, vėlesnes jų kartotes ar atvaizdus (monetose, freskose ir pan.). Nuosekliai atskleidžiami skulptūros ir tapybos darbų siužetai, įvardijami atributai, o jautrumas neįprastoms mitų versijoms padeda suvokti analogiškus siužetus, pateikiamus kituose išlikusiuose kūriniuose. Vertingos, nors ir nesistemiškos Pausanijo žinios apie dailės paminklų autorius, užsakovus, užsakymo ar kūrimo aplinkybes. Galiausiai *Graikijos aprašyme* randame unikalios (ir dar palyginti mažai įprasmintos) informacijos apie dailės kūrinių reikšmę urbanistinėje erdvėje, jų socialinį ir religinį funkcionavimą.

Pausanijo veikalas senaisiais laikais buvo menkai žinomas ir cituojamas, Bizantijoje jis išpopuliarėjo tik Paleologų epochoje (nuo XIII a. vid.). Mūsų laikus pasiekė tik vėlyvi Renesanso (XV–XVI a.) nuorašai. Pirma spausdinta versija buvo lotyniška, išleista Venecijoje apie 1500 m. Originalus graikiškas tekstas pirmą kartą išspausdintas Aldų spaustuvėje Venecijoje 1516 m. Jį parengė humanistas Marcus Musurus.

Pausanijo veikalas aktualizuotas dabar jau klaskiniu Jameso George'o Frazerio komentaru, pasirodžiusiu 1898 m. XX a. šis veikalas sulaukė naujų leidimų ir tyrimų. Paskutinius penkiasdešimt metų metodologiškai atsinaujinus mitologijos tyrimams bei socialinei, mentalitetų ir idėjų istorijai Pausanijo *Aprašymas* šviežiai skaitomas ir kaip svarbus graikų mitologijos bei kultūros istorijos šaltinis, ir kaip ryškus II a. po Kr. panheleninio sąjūdžio ideologijos pavyzdys.

VYTAUTAS ALIŠAUSKAS

Magistras Grigalius. Pasakojimas apie Romos miesto nuostabiuosius dalykus

> **Versta iš:** Magister Gregorius, *Narracio de Mirabilibus Urbis Romae*, sudaryt. Robert Burchard Constantijn Huygens, Leiden: Brill, 1970, n. 4 (iš lotynų k. vertė ir komentarus parengė Vytautas Ališauskas)

4. Apie antrą statulą. Kita bronzinė statula yra priešais pono popiežiaus rūmus, tai – didžiulis žirgas ir jojikas. Piligrimai jį sako esant Teodoriką[17], Romos liaudis – Konstantiną[18]; kardinolai ir Romos kurijos dvasininkai jį vadina arba Marku, arba Kvintu Kvirinu. Šis nuostabiai meistriškai atliktas paminklas senovėje stovėjo ant keturių bronzos kolonų priešais Jupiterio aukurą Kapitolijuje, tačiau palaimintasis Grigalius[19] raitininką ir jo žirgą nukėlė[20], o keturias minėtas kolonas pastatė Šventojo Jono bažnyčioje Laterane. Na, o romiečiai raitininką su arkliu įkurdino prieš pono popiežiaus rūmus.

Žirgas ir raitininkas, ir kolonos buvo puikiai paauksinti, bet daugelyje vietų auksą tai romėniškas godumas nugremžė, tai senybė sudildė. Sėdi raitininkas dešinę ranką tiesdamas, tarsi į tautą prabiltų arba duotų įsakymą; kairąja ranka laiko vadžias, kuriomis kreipia žirgo galvą į dešinę, tarsi sukdamas į kitą vietą. Paukščiukas, vadinamas gegute, tupi tarp žirgo ausų, o toks nykštukas, parblokštas po žirgo kanopa, stebinamai perteikia mirštančio ir kenčiančio didžiules kančias išvaizdą. Kadangi šiam pasigėrėtinam dirbiniui priskiriami skirtingi vardai, tai ir jo padirbdinimo priežastys nurodomos skirtingos. Visiškai vengsiu tuščių pasakų, kurias apie šį dalyką porina piligrimai ir romėnai; nurodysiu tik tai, ką apie šio dirbinio kilmę išgirdau iš vyresniųjų, ir kardinolų, ir išsilavinusiųjų vyrų.

[...]

17 Teodorikas Didysis (454–526) – ostrogotų karalius, vakarinės Romos imperijos dalies valdovas, tapęs folkloriniu personažu.

18 Konstantinas Didysis (272–337) Romos imperatorius, 313 m. suteikęs laisvę išpažinti krikščionių tikėjimą ir padėjęs pamatus krikščioniškajai imperijai.

19 Šv. Grigalius Didysis, popiežius 590–604 m.

20 Šiuo metu statulos kopija stovi ant Michelangelo suprojektuoto postamento.

7. Apie juokingą Priapo stabą. Yra dar kitas bronzos stabas [*simulacrum*], labai juokingas, jį vadina Priapu[21]. Jis, nulenkęs galvą tarsi trauktų į pėdą įstrigusį dyglį, perteikia aštrų skausmą kenčiančio išvaizdą. Bet pasilenkęs įdėmiai įsižiūrėti, ką tas darąs, pamatysi stebinančio dydžio vyriškąsias dalis.

[...]

12. Dabar šį bei tą pasakysime apie marmurines statulas, kurios beveik visos palaimintojo Grigaliaus buvo arba sunaikintos, arba suniokotos. Vieną iš jų dėl išskirtinio grožio aprašysiu pirmą. Tasai atvaizdas, romiečių skirtas Venerai[22], yra tokio pavidalo, kaip minima sakmėje – ji neapgalvotose varžybose su Junona ir Palade Pariui pasirodžiusi nuoga. Ją matydamas paikasis teisėjas sako: „Mūsų sprendimu Venera abi nugalėjo.“[23]

Šis atvaizdas iš Paro marmuro atliktas taip nuostabiai ir nepaaiškinamai meistriškai, jog atrodo veikiau kaip gyvas padaras negu skulptūra: nelyg drovėdamasi savo nuogybės, ji turi veidą, užlietą raudonio. Iš arti žiūrintiesiems atrodo, kad baltutėlius skruostus užlieja kraujas. Taigi stebinančios išvaizdos ir kažin kokios maginės įtaigos priverstas jos pažiūrėti ėjau tris kartus, nors nuo mano buveinės iki jos buvo dvi stadijos[24].

Netoliese esama marmurinių žirgų, stulbinančio dydžio ir meistriškai atliktų. Jie mat, kaip sakoma, yra pirmųjų skaičiavimo mokovų atvaizdai[25]. Jiems priskirti žirgai, kadangi buvę mitraus mąstymo.

KOMENTARAS

Mažai ką galima pasakyti apie Magistrą Grigalių (Magister Gregorius) iš Oksfordo, XII a. antroje pusėje lotynų kalba parašiusį *Pasakojimą apie Romos miesto nuostabiuosius dalykus*. Jo *Pasakojimas* – antikinių Romos miesto įžymybių vadovas, skirtas ne tiek piligrimui, kiek besidominčiajam amžinojo miesto senybėmis. Nereikia manyti,

21 Graikų ir romėnų derlingumo dievukas, sodų globėjas; pagrindinis jo atributas – didžiulės genitalijos. Jo statulos dažnai statytos prie namų įėjimų, soduose, kryžkelėse.

22 Sunku pasakyti apie kurią *Venus Pudica* (Drovioji Venera) tipo statulą kalbama.

23 Laisva citata iš Ovidijaus *Meilės meno* (*Ars amatoria*) I, 248.

24 Itališka stadija paprastai laikomas apie 185 m atstumas. Čia veikiausia galvoje turimas didesnis nuotolis.

25 Iš tikro kalbama apie Dioskurų statulas, dabar puošiančias Kapitolijaus kalvą.

kad vadovas skirtas nuo maldininkų atsiribojusiai adresatų grupei, savo meto „turistams“: knygelę parašyti išreikalavę bičiuliai „magistras Martynas“ ir „ponas Tomas“ buvo maldingi žmonės, į kurių „šventąsias studijas ir dieviškąją skaitybą“, anot autoriaus, nedrąsu įsiterpti su „menkai tepritaikytu“ pasakojimu. Adresatas yra piligrimas, drauge norintis pažinti ir įspūdingus Romos architektūros bei meno paminklus, o miestą matyti ne tik kaip neutralioje erdvėje išdėstytų krikščioniškų šventovių sankaupą, bet ir kaip jame gyvenančios bendrijos, pirmiausia jos elito, atmintyje įprasmintą visumą. Poreikis įprasminti praeities objektus labai ryškus Grigaliaus žinioje apie tai, kaip identifikuojami jaunuoliai su žirgais, vėliau pastatyti Kapitolijaus laiptų viršūnėje. Netgi nežinant, ką vaizduoja skulptūros, stengiamasi jas padaryti „aiškias“, spekuliatyviai alegorizuojant atributus – šiuo atveju žirgus.

Dar po keturių šimtų metų „pasaulietinį“ (*L'antichità di Roma … raccolta brevemente da gli autori antichi, & moderni*) ir „bažnytinį“ (*Descritione delle chiese, stationi, indulgenze & reliquie de Corpi Sancti, che sono in la città de Roma*) vadovus po Romą (išleisti 1554 m.) parašęs garsusis architektas ir architektūros teoretikas Andrea Palladio abi savo knygas matė kaip viena kitą papildančias, tačiau „pasaulietinė“ dalis rėmėsi nebe žodine vietos tradicija kaip Grigaliaus darbe, bet – taip sakoma ir jos antraštėje – „senaisiais bei moderniaisiais“ autoriais.

Grigalius meistriškai aprašė bene įspūdingiausią Romos bronzinę statulą – raitą imperatorių Marką Aurelijų, vienintelę išlikusią imperijos laikų raitelio skulptūrą. Be kita ko, senoji kompozicija buvo kiek kitokia negu dabar – po arklio kanopa gulėjo parblokštas barbarų karys. Net rimtuose dabartiniuose Romos vadovuose tvirtinama, kad Viduramžiais ji laikyta pirmo krikščionio imperatoriaus Konstantino Didžiojo atvaizdu, o mažiau rimtuose priduriama, kad tik dėl to ji ir išlikusi per šimtmečius. Keliauninkas iš Oksfordo pateikia bent kelias versijas. Patikimiausia jis laiko Romos dvasininkų: joje minimas ir Marko vardas, nors tolesnis pasakojimas – visiškai legendinis. Įdomi žinia apie senąjį postamentą, sudarytą iš keturių kolonų – panašių postamentų galime matyti senose romėnų peizažinėse freskose.

Aprašyme pirmąsyk šaltiniuose paminėta helenistinė jaunuolio, traukiančio rakštį (*Spinario*), skulptūra, stovėjusi prie popiežiaus rūmų Laterane. Vėliau, 1471 m., popiežius Sikstas IV padovanojo ją miestui. Nuo tada pastaroji laikoma Kapitolijaus Konservatorių rūmuose, išskyrus 1798–1815 m. laikotarpį, kai Napoleono pagrobta

buvo eksponuojama Luvre. Grigaliaus aprašymas ir identifikacija puikiai parodo, kaip skirtinga kultūrinė patirtis ir skirtingos interpretacijos prielaidos lemia regėseną. Šiuo atveju jaunuolio sutapatinimą su Priapu veikiausiai lėmė kitoks negu antikinis požiūris į nuogo kūno vaizdavimą ir nežinojimas, kad helenistinėje dailėje buvo paplitęs „žemasis“ buitinis žanras. Jeigu ši statula nebūtų išlikusi, remdamiesi tik Grigaliaus tekstu vargiai galėtume susidaryti adekvatų vaizdą. Palyginimui galime paminėti, jog apie tą patį laiką Romą lankęs Navaros rabinas kūrinį identifikavo kaip Absalomą, apie kurį Biblijoje sakoma, jog „nuo kojų pado iki viršugalvio jis neturėjo jokio trūkumo“ (*2Sam* 14, 25). Tačiau jau Palladio, aprašydamas *Spinario*, neįžvelgė nieko panašaus nei į komiškąjį dievuką, nei į biblinį gražuolį: „[Konservatorių rūmų] Audiencijų salėje yra dvi bronzinės jaunuolių statulos [...] antra nuoga ir, atrodo, tai yra piemuo; su adata jis krapšto rakštį iš kojos pėdos.“

Svarbus Grigaliaus liudijimas apie Romoje buvusią ir per intensyvią VI–VII a. christianizaciją išlikusią vieną Veneros skulptūrų (dauguma jų atrastos smarkiai vėliau). Jis neabejotinai patvirtina, kad Vakarų krikščionybės sostinėje buvo galima pamatyti grynai pagoniškų dailės kūrinių, o pasakojimas apie drovos raudonį, užliejusį moters veidą, šiandien, po gausių Antikos skulptūrų polichromijos tyrimų, gali kelti klausimą – ar tai tik metafora, ar nuoroda į dažų likučius?

VYTAUTAS ALIŠAUSKAS

Stendhal. Pasivaikščiojimai po Romą

> **Versta iš:** Stendhal, *Promenades dans Rome*, Paris: Gallimard, 1997, p. 369–371
(iš prancūzų k. vertė Giedrė Jankevičiūtė, komentarus parengė Vytautas Ališauskas)

Šv. Augustino bažnyčia

1828 m. liepos 11 d.

Šią bažnyčią 1483 m. pastatydino prancūzų kardinolas d'Estouteville'is[26]. Fasadas paprastas ir taurus; vidus suskaidytas į tris navas, išilgai jų daug turtingai marmuru išpuoštų koplyčių. Deja, praėjusiame šimtmetyje daugelį dalykų šioje bažnyčioje restauravo Vanvitelli[27]. Prabangus Didysis altorius buvo pastatytas pagal Bernini projektą: čia yra du gana gražūs adoruojantys angelai.

Šv. Augustino koplyčią puošia gražios kolonos ir, kas ypač sudomino vieną mūsų kelionės draugių, trys Guercino paveikslai. Kitoje koplyčioje matome garsiojo intriganto, Carracci mokinio Lanfranco kūrinius; pirmiausia dėmesio vertas jo *Šv. Augustinas*, ant jūros kranto medituojantis Švč. Trejybės slėpinį. Tas pats siužetas eskiziškai pavaizduotas ant vieno Raffaello vatikaniškųjų *stanzų* cokolio. Galima palyginti manieras: pamatysime, kad, kaip nutiko su muzika nuo Pergolesi iki Rossini, tapyba, kol buvo dar gyva, nuo paprasto perėjo prie sudėtingo.

Pirmoje koplyčioje iš kairės nuo įėjimo yra puikūs Michelangelo da Caravaggio kūriniai. Šis žmogus buvo žudikas, bet jo charakterio jėga jam neleido įklimpti į paiką ir prakilnų žanrą, tuo laiku išgarsinusį Cavalier d'Arpino, kurį Caravaggio no-

26 Popiežiaus kamerlengas kardinolas Guillaume d'Estouteville'is (1403–1483) nuo 1446 m. buvo oficialus augustinų ordino protektorius (globėjas). Labai turtingas, karališkosios šeimos giminaitis. Jis perstatė ankstesnę (baigtą statyti 1446 m.) augustinų bažnyčią; rekonstrukcija baigta 1483 m.

27 Luigi Vanvitelli (1700–1773) – vienas žymiausių to meto Italijos architektų; restauracijos darbams faktiškai vadovavo Carlo Murena (1713–1764). Ir dėl techninių problemų (teko tvirtinti piliorius bei ramstines arkas), ir dėl klasicistinio skonio bažnyčia po restauracijos neteko dalies ankstesnio puošnumo.

rėjo nužudyti[28]. Bijodamas kvailo idealizavimo, Caravaggio nekoregavo jokių savo modelių, kuriuos sutikdavo gatvėje ir pasikviesdavo pozuoti, trūkumų. Mačiau Berlyne kai kuriuos jo paveikslus, kurių užsakovai nepriėmė, nes tie darbai buvo labai bjaurūs[29]. Bjaurumo laikai dar nebuvo atėję.

Dauguma užsieniečių, nekreipdami dėmesio į šiuos paveikslus, lekia prie centrinės navos trečiojo piliastro kairėje. Čia yra *Pranašas Izaijas*, Raffaello freska; tai tas iš šio didžio žmogaus atliktų darbų, kuris artimiausias Michelangelo, o, mano nuomone, jį net pranoksta. Lyginti *Pranašą Izaiją* su kitais Raffaello kūriniais būtų tas pats, kaip Racine'o *Ataliją* (*Athalie*) lyginti su *Fedra* (*Phèdre*) ir *Ifigenija* (*Iphigénie*); Raffaello nesukūrė nieko didingesnio už šią vienišą figūrą. Ji nutapyta 1511 m., teigia Vasari.

Šv. Augustino bažnyčia yra pakeliui nuo *Via Condotti* Šv. Petro [bazilikos] link. Kviečiu jus čia dažniau lankytis ir apžiūrinėti šią Raffaello freską skirtingai nusiteikus. Tai vienintelis būdas išsaugoti aiškų supratimą apie garsiojo paveikslo stilių.

Žmones, kurie skaito kelionių knygas ir nėra matę Italijos, visada šokiruoja vienas dalykas: tai autoriaus išskirtinis dėmesys bažnyčių aprašymams.

Mano Skaitytojau! Pasistenk suprasti, kad be milžiniškų sumų, išleistų dėl pamaldumo ir taip pat dėl tuštybės, nebūtume turėję bent ketvirčio didžiųjų meistrų šedevrų. Tie, kurių dvasia buvo šalta, pavyzdžiui, Tiziano, taip pat Guercino, greičiausiai būtų pasirinkę kitą amatą. „Atrodo, kad tapote pamaldus!“ – man du ar tris sykius pasakė užsieniečiai, kuriems daviau apžiūrėtinų bažnyčių sąrašą.

KOMENTARAS

Stendhalis (tikr. Marie Henry Beyle, 1783–1842) gimė Grenoblyje, mokykloje pasižymėjo gabumais matematikai, bet, išvykęs į Paryžių, studijas pametė dėl dalyvavimo

28 Cavalier de' Arpino – Kavalierius iš Arpino (popiežiaus globotas Romos dailininkas Giuseppe Cesari, 1568–1640; tėvas kilęs iš Arpino, „kavalieriumi“ vadintas dėl priklausymo garbingam Kristaus ordinui) buvo Caravaggio mokytojas ir darbdavys; jį Caravaggio dėl konflikto buvo iškvietęs į dvikovą, bet kaip nekilmingasis negalėjo su juo susikauti.

29 Neabejotinai kalbama apie pirmąją Prancūzų Šv. Liudviko bažnyčios Šv. Mato koplyčios altoriaus paveikslo versiją (ji žuvo II pasaulinio karo metais), užsakovų – kardinolo Mathieu Cointrelio įpėdinių atmestą dėl „natūralistiškai“ pavaizduotų suskirdusių evangelisto pėdų. Tokios pat suklupusių maldininkų pėdos matomos ir aptariamos *Loreto Madonos* paveiksle – jos perteikia žemiškosios gyvenimo kelionės vargus bei nuopuolius ir kontrastuoja su baltutėmis piligrimų pasitikti išėjusios Skaisčiausiosios Mergelės Marijos pėdomis.

Napoleono vadovaujamuose karo veiksmuose (1800). Tada pirmąkart atsidūrė Italijoje, kurioje vėliau praleis kone pusę savarankiško gyvenimo. Kuriam laikui palikęs armiją užsiėmė savišvieta, ypač domėjosi literatūra, filosofija ir anglų kalba. Jo antibažnytinės ir antiklerikalinės pažiūros ėmė formuotis dar mokykloje ir darė nemenką poveikį taip pat ir estetiniams sprendimams. Nemenka problema buvo priimti Italijoje sutelktą krikščioniškojo, o ypač bažnytinio meno paveldą ir juo dalytis su prancūzų laicistine aplinka – kaip naivus pasiteisinimas nuskamba baigiamasis skyrelio pasažas: „Mano Skaitytojau! Pasistenk suprasti, kad be milžiniškų sumų, išleistų dėl pamaldumo ir taip pat dėl tuštybės, nebūtume turėję bent ketvirčio didžiųjų meistrų šedevrų.“

1805 m. grįžęs į armiją tarnautojo statusu Stendhalis turi progos aplankyti dar ir Vokietiją bei Austriją, per Napoleono 1812 m. kampaniją pabuvoja ir Vilniuje. 1830 m. gauna Prancūzijos konsulo Italijoje – Trieste ir Čivitavekijoje – vietą. Stendhalis pagarsėjo ne tik kaip rašytojas, publicistas, bet ir kaip dailės bei muzikos istorikas. Nors būdamas savamokslis, 1817 m. išleido *Tapybos Italijoje istoriją* (*Histoire de la peinture en Italie*). Tais pat metais pasirodžiusioje knygoje *Roma, Neapolis ir Florencija 1817 m.* (*Rome, Naples et Florence, en 1817*; po to išėjo dar du papildyti leidimai) dėmesys skiriamas ne tik keliautojo įspūdžiams ar politinėms aktualijoms, bet ir kultūros bei meno paminklams. Knygoje *Roma, Neapolis ir Florencija* Stendhalis aprašė savo fiziologinę patirtį susidūrus su intensyvia meno vertybių aplinka: Florencijoje išėjęs iš Šventojo Kryžiaus (*Santa Croce*) bazilikos jis pajuto daužantis širdį, jį apėmė silpnumas, galvos svaigimas. Tokia patologinė būsena vėliau imta vadinti Stendhalio sindromu. Vis dėlto, didžiausią šlovę Stendhaliui kaip meno žinovui ir vertintojui atnešė 1829 m. pasirodę *Pasivaikščiojimai po Romą*, kuriuose pasakojama apie 1827 ir 1828 m. apsilankymus šiame mieste. Stendhalio kelionės aprašymas populiarumu konkuruoja su Johanno Wolfgango von Goethe's (1749–1832) knyga, skirta kelionės po Italiją (*Italienische Reise*) įspūdžiams (Goethe 1815–1817 m. išleistame dvitomyje apibendrino 1786–1788 m. kelionės nuo Veimaro iki Neapolio ir Sicilijos patirtį). Šios knygos skatino „gerų šeimų“ atžalas siųsti į Didžiąją ugdomąją-pažintinę kelionę (*Grand tour*) – jos metu Britanijos, Šiaurės Europos, o vėliau ir Amerikos jaunuomenė susipažindavo su Europos (Prancūzija – Šveicarija – kai kada Ispanija – ir ypač Italija) civilizacija. Abiejų knygų leidimai periodiškai kartojami įvairiomis Europos kalbomis ir laikomi kelionių literatūros klasika.

Roma, kurios Stendhalis turėjo nemėgti kaip valdomos popiežiaus ir įkūnijančios katalikybę su visomis jos kultūrinėmis pasekmėmis, knygoje atsispindi prieštaringai: ji sustingusi ir gyva, kupina grožio ir skurdo, prabangi, bet stokojanti „kuklaus buržuazijos žavesio“, provokuojanti priešintis ir drauge priverčianti nusilenkti jos didybei. Tuo metu, kai turistinis sezonas bent jau Romoje baigdavosi apie gegužės vidurį, Stendhalis ekscentriškai siūlė lankyti Italiją vasarą, mat klimatas esąs geriausias menininkas. Šio principo laikėsi ir pats: jei nuo birželio vidurio iki rugsėjo pradžios sveiko proto keliautojas Italijos, ypač Romos, vengdavo dėl karščių ir maliarijos, tai Stendhalio *Pasivaikščiojimų* dienoraštis pradedamas 1827 m. rugpjūčio 3 d. – sunkiausiu vasaros metu.

Iš *Pasivaikščiojimų* skelbiama ištrauka – Šv. Augustino bažnyčios aprašas – įdomi ne tik kaip vienos gražiausių, bet ir kaip iki šiol turistų mažiau lankomų bažnyčių pristatymas. Šis fragmentas tinkamai iliustruoja, kaip šaltinio autorius gali būti „aklas“ akivaizdiems dalykams. Kalbant apie Caravaggio paveikslą *Loreto Madona* (1603–1608) kažkodėl vartojama daugiskaita („kūriniai“), nepaminimas nei pavadinimas, nei siužetas. Dar keistesnis kitas „nepastebėjimas“: vardijant tikrai ne pirmaeilius Guercino ar Lanfranco paveikslus, mėgaujantis koplyčių marmuru ir karštai rekomenduojant Rafaello sienų tapybos fragmentą, vaizduojantį pranašą Izaiją, nė nepaminima didelių matmenų ir įstabaus grožio kito Renesanso meninko Jacopo Sansovino (1486–1570) skulptūra *Gimdymo madona* (*Madonna del Parto*). Nuo 1820 m. imta tikėti, kad prie šios statulos besimeldžiančios moterys patiria ypatingą Dievo pagalbą gimdydamos. Šis liaudies maldingumas neabejotinai buvo atkarus prancūzų laisvamaniškosios Apšvietos paveiktam rašytojui; tai paaiškintų, kodėl jis „nepastebėjo“ iškilaus renesansinio kūrinio. Jei turėtume tik Stendhalio aprašymą (formaliai – pirmaeilį vienalaikio ir tiesioginio liudytojo paliktą šaltinį), turėtume teigti, kad Sansovino skulptūra XIX a. trečio dešimtmečio pabaigoje stovėjo kažkur kitur, bet ne Šv. Augustino bažnyčioje.

VYTAUTAS ALIŠAUSKAS

Adomas Honoris Kirkoras. Pasivaikščiojimai po Vilnių ir jo apylinkes

> **Tekstas iš knygos:** Adomas Honoris Kirkoras, *Pasivaikščiojimai po Vilnių ir jo apylinkes*, vertė Kazys Uscila, Vilnius: Mintis, 1991, p. 106–107 (komentarus parengė Vytautas Ališauskas, Giedrė Jankevičiūtė)

VI pasivaikščiojimas

Kitados šalia katedros buvusių bulvarų pabaigoje pasukę į kairę, patenkame į plačią, tiesią, ką tik nutiestą gatvę, esančią netoli Šv. Jurgio bažnyčios ir todėl vadinamą Šv. Jurgio prospektu. Anksčiau čia buvo daktaro Čarnockio parkai. Laikui bėgant, kai abipus prospekto pagal planą bus pastatyta namų, jis tikrų tikriausiai taps viena iš puikiausių miesto gatvių. O katedros frontono, tokio nuostabaus, statulos papildys gražų vaizdą; jau ir dabar, nutiesus šią gatvę, katedros frontonas atrodo daug įspūdingesnis.

Šv. Jurgio bažnyčia

Dešinėje šio prospekto pusėje yra Šv. Jurgio bažnyčia, kurią po 1506 m. pastatė Vilniaus vaivada kunigaikštis Mikalojus Radvila [Mikalojus Radvila Senasis, po 1404–1509; palaidotas Vilniaus Bernardinų bažnyčioje] kartu su senosios regulos karmelitų vienuolynu pergalės prieš totorius [1506 08 06] prie Klecko [dab. Baltarusijoje] atminimui. Karmelitai laikė bažnyčią iki 1798 m., kol vienuolynas buvo perduotas diecezijos seminarijai. Bažnyčia stačiakampė, be bokštų, išorės architektūra neįspūdinga. Bažnyčios ilgis – 68 uolektys, plačiausia vieta –18 uolekčių. Šen bei ten viduje išdėlioti juodi Radvilų ereliai su medžioklės trimitais ant krūtinių primena įkūrėjo kunigaikščio herbą [trys medžioklės trimitai – giminės pradininko Radvilos Astikaičio (1384–1477) herbas], statulos šventųjų karmelitų abitais žadina mintis apie buvusius šio būsto gyventojus. Bažnyčia šviesi, gana erdvi, bet dėl ankstyvų pamaldų žmonių nelabai lankoma. Skliautai aukšti, pailgos elipsės formos, jų freskos vaizduoja pagrindinius šv. Jurgio riteriško gyvenimo ir kančių vaizdus. Šventojo luomui priminti sakykla padaryta seno riterių kovos vežimo formos; seniau prie jo dar buvę du šuoliais lekiantys žirgai, tempiantys vežimaitį, o jame sėdėjęs vadžias

abiem rankomis laikąs angelėlis. Dabar šie laiko gerokai apgadinti žirgai nuimti. Ant keturių laiptų pakylėto didžiojo Šv. Jurgio altoriaus mensa mūrinė, o aukščiau, tarp kolonėlių, – dviejų skyrių tabernakulis. Šoninių altorių yra 5: šv. Juozapo, šv. Tado Apaštalo, šv. Elijo Pranašo, kuriame yra Švč. m. Marijos sidabro apdarais paveikslas ir karstelis su relikvijomis, šv. Teresės ir karmelitų patriarcho šv. Kryžiaus Jono. Neseniai buvusio seminarijos rektoriaus [1842 m. Vilniaus dvasinė akademija perkelta į Sankt Peterburgą] kunigo Kitkevičiaus [Antanas Kitkevičius-Kikutis, 1805–1857] ir seminarijos profesoriaus kunigo Liucijaus Godliausko pastangomis prisidėjo naujas Šv. Filomenos altorius. Kairėje bažnyčios pusėje pristatyta Šv. Barboros koplyčia šiandien paversta sandėliu. Turtingoje bibliotekoje yra ne tik dvasinio ir istorinio turinio, bet ir įvairių mokslo šakų kūrinių. (Be to, joje yra ištaigingas, puikiai iliustruotas visiems žinomas Buffono *Gamtos istorijos* leidinys[30]).

Šalia vienuolyno mažuose kiemeliuose dar visai neseniai galima buvo rėgėti bajorų dvarelius su podėliais ir klėtelėmis, kurie dabar sunykę ar perstatyti tolydžio retėja; kai kuriuos gaubia sodai ar bent medžiai. Visi statiniai buvo su aukštais, smailiais stogais ir blizgančiais rutuliais ant jų, priebučiai buvo dailiai drožinėti. Tai sodybos į senatvę čia apsigyvenusių bajorų, kaip tuomet sakydavo, išėjusių į devocijas. Apie tai mums ir mūsų ainiams gyvą atminimą paliko *Lietuvos vaizdų ir padavimų* autorius savo nuostabioje dvitomėje apysakoje *Antakalnio dvareliai*[31].

Tuoj už Šv. Jurgio bažnyčios išnyra rimtos, ramiai sruvenančios Neries mėlynė. Perėję kelis skersgatvius, atsiduriame prie Žaliojo tilto.

KOMENTARAS

Adomas Honoris Kirkoras (1818–1886) – viena kontroversiškiausių XIX a. Lietuvos kultūrinių figūrų. Kilęs iš buvusios LDK Gudijos (gimė Mogiliavo gubernijoje), save suvokė kaip lietuvį ir siekė tarnauti daugiakalbei Lietuvos visuomenei. Reiškėsi

30 Georges-Louis Leclerc, Buffono grafas (1707–1788) – Apšvietos epochos gamtininkas, vienas evoliucijos teorijos pagrindėjų, 36 tomų *Gamtos istorijos* (*l'Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roy*, 1749–1789) autorius.

31 Turimas galvoje Ignacas Chodzka (Ignacy Chodźko), pasakojimų ciklų *Lietuvos vaizdai* (*Obrazy litewskie,* 1840–1850 m.) ir *Lietuvos padavimai* (*Podania litewskie,* 1852–1860 m.) autorius. *Antakalnio dvareliai* (*Dworki na Antokolu*) priklauso *Lietuvos vaizdų* ciklui.

kaip laikraščių redaktorius, publicistas, leidėjas, archeologas, etnologas, bet ieškojo ir kompromiso su Rusijos valdžia, tuo neįtikdamas radikaliai nusiteikusiai visuomenės daliai, o drauge taip ir nepelnydamas visiško valdžios pasitikėjimo.

Redagavo statistinio pobūdžio Vilniaus gubernijos metraštį rusų kalba – *Памятные книжки Виленской губерний* (1850–1854), lenkų kalba leido literatūros ir kraštotyros almanachą *Vilniaus aplankas* (*Teka Wileńska*, 1857–1858); caro valdžiai uždraudus *Aplanką*, surinktą medžiagą paskelbė straipsnių apie Vilnių rinkiniuose (*Pismo zbiorowe Wileńskie*, 1859, 1862). 1859 m. įsigijęs nuosavą spaustuvę, rusų ir lenkų kalbomis leido Vilniaus žinių laikraštį *Kurier Wileński* ir *Виленский вестник* (nuo 1864 m. ėjo tik rusų k.). Kraštotyrinę ir švietėjišką veiklą, propaguojančią buvusių LDK žemių istoriją bei kultūrą, tęsė ir po 1867 m. persikėlęs į Sankt Peterburgą, vėliau Krokuvą, kurioje ir mirė.

Pirmą kartą vadovą po Vilnių (pasirašęs Jono iš Slivino – pagal gimtąjį dvarą – slapyvardžiu) Kirkoras paskelbė 1856 m. lenkų kalba: Jan ze Śliwina, *Przechadzki po Wilnie i jego okolicach*, Wilno, 1856 (į rusų k. išverstas vadovo tekstas buvo panaudotas straipsnyje *Istorinė ir statistinė Vilniaus miesto apžvalga*, paskelbtame 1858 m. caro Aleksandro II (1818–1881) apsilankymo Vilniuje proga Archeologijos komisijos išleistame leidinyje[32]). Po trejų metų, 1859 m., Maurikijaus Orgelbrando spaustuvė Vilniuje išleido antrą, papildytą Kirkoro vadovo leidimą. Šį variantą 1880 ir 1889 m. pakartojo Vilniaus Juozapo Zavadskio spaustuvė.

Kirkoro knyga – pirmasis vadovas po Vilnių ir gana savalaikis tokio pobūdžio literatūros pavyzdys tuometinėje Rusijos imperijoje ir bendrai Europoje: pirmasis išsamus Sant Peterburgo įžymybių aprašymas pasirodė 1816–1828 m. (tai Pavelo Svinjino penkiatomis *Sankt Peterburgo ir jo apylinkių įžymybės*[33]), o kišeninis vadovas keliautojams išleistas 1846 m.[34], Maskvos istorinių įžymybių sąvadai buvo parengti jau XVIII a. pabaigoje[35], tačiau kelionių vadovas po miestą išleistas tik

32 *В память пребывания Государя императора Александра II в Вильне 6 и 7 сентября 1858 г. / Na pamiątkę pobytu Najjaśniejszego Cesarza Jego Mości Alexandra II w Wilnie 6 I 7 wrzesnia 1858*, Wilno: J. Zawadski, 1858.

33 П. Свиньин, *Достопамятности Санктпетербурга и его окрестностей*, t. 1–5, 1816–1828.

34 А. Греч, *Весь Петербург в кармане*, 1846; 2-as leidimas 1851.

35 В. Рубан, *Описание императорского столичного города Москвы*..., 1782; Л. Максимович,

1873 m.[36], Piotro Dubrovskio vadovas po Varšuvą rusų kalba pasirodė 1850 m.[37], o lenkiškas Franciszeko Maksymiliano Sobieszczańskio – 1857 m.[38] (vadovu nelaikytinas nei Łukaszo Gołębiowskio parengtas 1827 m. Varšuvos statistinis žinynas – *Opisanie historyczno-statystyczne miasta Warszawy*, nei Juliano Bartoszewicziaus istorinė Varšuvos bažnyčių apžvalga).

Samprotaujant apie Kirkoro vadovo savalaikiškumą, reikėtų prisiminti, kad modernių turistinių vadovų leidybos pradžia siejama su vokiečių leidėjo iš Koblenco Karlo Baedekerio (1801–1859) vardu ir jo knyga *Kelionė Reinu nuo Mainzo iki Kelno* (*Rheinreise von Mainz bis Köln*, 1828), taip pat Londono leidėjo Johno Murray (1808–1892) veikla, prasidėjusia nuo *Vadovo keliaujantiesiems į Žemyną* (*Handbook for Travellers on the Continent*, 1836)[39] išleidimo. Baedekerio, Murray ir britiško Beadekerio partnerio Jameso Muirheado (1853–1934) veiklos rezultatas – modernūs europietiški kelionių vadovai, tarp jų – Anglijoje (nuo 1918 m.) bei Prancūzijoje (nuo 1920 m.) leidžiama *Mėlynųjų gidų* (*Blue Guides / Guides Bleu*) serija, pirmiausia pristatanti architektūros ir dailės paminklus.

Čia skelbiama kiek paredaguota 1859 m. *Pasivaikščiojimų* leidinio lietuviškojo vertimo ištrauka. Vilnių autorius matė kaip istorinių prasmių prisodrintą erdvę: „Vilniuje sulig kiekvienu žingsniu užtiksite ką nors įdomaus, pamokomo, kas primins jums šlovingus lietuvių žygius, atvers dorybių ir nuopelnų, ydų ir aistrų kupiną

Путеводитель к древностям и достопамятностям московским, руководствующий любопытствующего по четырём частям сея столицы, t. 1–4, 1792–1793.

36 *Вся Москва в кармане. Исторический, этнографический, статистический и топографический путеводитель по Москве и её окрестностям*, 1873; 2-as leidimas 1882.

37 П. Дубровский, *Описание Варшавы и ее окрестностей с дополнением описания Ченстохова*, 1850; Kirkoro vadovą XIX a. antros pusės – XX a. pradžios rusiškų vadovų po Vilnių kontekste analizuoja Pavelas Lavrinecas straipsnyje: П. Лавринец, Русские путеводители по Вильнюсу XIX – начала XX bb.: принципы композиций и отбора объектов (*www.ruthenia.ru/vademecum/LAVRINEC.pdf*).

38 *Przewodnik po Warszawie z planem miasta ozdobionym 10cią rycinami na stali, ułożony przez F. M. Sobieszczańskiego*, Warszawa: Główny Skład w Kantorze Drukarni Gazety Codziennej, 1857.

39 1865 m. Johnas Murray išleido Thomaso Michello parengtą *Vadovą keliautojams po Rusiją, Lenkiją ir Suomiją*, kuriame minima ir Lietuva (*Handbook for Travellers in Rusia, Poland, and Finland*; new edition, revised by Thomas Michel, with maps and plans, London, 1865; anksčiau išspausdintas kaip dalis vadovo po Šiaurės Europą – *Handbook for Nothern Europe*).

jų gyvenimo knygą“ (iš *Pasivaikščiojimų* pratarmės). Šioms prasmėms atskleisti Kirkoras pasitelkė kone visus tuo metu buvusius istorinius Vilniaus miesto tyrimus ir kai kuriuos archyvinius šaltinius. Vis dėlto tekstas nėra statinių ir su jais susietų vardų bei datų inventorius. Tiesioginis miesto paminklų stebėjimas, asmeninė „vaikščiojimo“ patirtis, jautrumas gamtiniam, socialiniam ir tautiniam audiniui, galiausiai archeologo pastabumas susilieja į vientisą, iki šiol raiškumu nepralenktą pasakojimą. Dailės kūriniai jame nėra pirmos svarbos veikėjai, tačiau bažnyčių ar viešųjų institucijų aprašuose jie nuosekliai ir gan išsamiai suminimi, kartais pateikiant ir istorinės informacijos, apibūdinant išlikimo laipsnį (kad ir originalios sakyklos, minimos mūsų ištraukoje). Įdomi ne visų išlikusių Senienų muziejaus eksponatų apžvalga: gan korektišką jų aprašymą dažnai lydi naivios identifikacijos („nežinomos statulos akmeninė koja, rasta Vilniuje, Lukiškėse [...] be abejo [...] priklausė kuriam nors Lietuvos dievui“), atitinkančios bendrą to meto autoritetų (Teodoro Narbuto, Juozapo Ignaco Kraševskio ir kt.) regėseną.

VYTAUTAS ALIŠAUSKAS, GIEDRĖ JANKEVIČIŪTĖ

GROŽINĖ LITERATŪRA

Grožinė literatūra kaip šaltinis dailės istorijai gali būti naudinga keliais atžvilgiais. Visų pirma, poezijos ir prozos tekstai dailininkų ir jų užsakovų buvo ir tebėra naudojami kaip ikonografijos provaizdžiai. Akivaizdu, kad be Romos poeto Ovidijaus (43 m. pr. Kr.–17 m.) žinomiausio kūrinio – epinės poemos *Metamofozės* neįmanoma suprasti ir interpretuoti Peterį Bruegelį (1525/29–1569) garsinusio *Peizažo su krentančiu Ikaru* (iki 1560), ankstyvųjų Gian Lorenzo Bernini (1598–1680) skulptūrinių grupių *Prozerpinos pagrobimas* (1621–1622) arba *Apolonas ir Dafnė* (1622–1625) ir daugybės kitų Antikos, Viduramžių, Renesanso, Baroko, Modernizmo ir mūsų laikų mitologinės tematikos dailės kūrinių[1]. Peno dailei suteikė Renesanso autoriai Dante Alighieri (1265–1321), Francesco Petrarca (1304–1374), Torquato Tasso (1544–1595), Ludovico Ariosto (1474–1533). Istorizmo epochos dailė, pirmiausia romantikai,

1 Šios temos bibliografija sudarytų atskirą leidinį, tad kaip iliustracija pateikiamos tik kelios įvairaus pobūdžio tyrimų nuorodos: *The Cambridge Companion to Ovid*, sudaryt. Ph. Hardie, Cambridge University Press, 2002, p. 336–367; L. Barkan, *The Gods Made Flesh: Metamorphosis and the Pursuit of Paganism,* Yale University Press, 1986; C. Cieri Via, *L'arte delle metamorfosi: decorazioni mitologiche nel Cinquecento.* Roma: Lithos, 2003; *Die schöne Verwirrung der Phantasie: antike Mythologie in Literatur und Kunst um 1800*, sudaryt. D. Burdorf, W. Schweickard, Tübingen: Francke, 1998; *Ikonographische Repertorien zur Rezeption des antiken Mythos in Europa*, sudaryt. L. Freedman ir kt., 3 t., Berlin: Mann, 1995–2005; G. K. Galinsky, *Ovid's Metamorphoses: An Introduction to the Basic Aspects*, University of California Press, 1975; *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, sudaryt. H. C. Ackermann, J. R. Gisler, 18 t., Zürich: Artemis, 1981–1997 (*www.limcnet.org*); V. M. Kommerell, *Metamorphosed margins: the case for a visual rhetoric of the Renaissance Grottesche under the influence of Ovid's Metamorphoses*, Hildesheim: Olms, 2008; J. D. Reid, Ch. Rohman, *Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300–1900*, 2 t., Oxford University Press, 1993; M. Thimann, *Lügenhafte Bilder: Ovids favole und das Historienbild in der italienischen Renaissance*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2002; taip pat tinklalapis ICONOS, Vermonto universiteto projektas *The Ovid Project* (*www.uvm.edu*) ir kt.

atsigręžė į nacionalinę mitologiją ir literatūrą. Nazarėnai, prerafaelitai, visų šalių romantizmo ir simbolizmo dailės atstovai įkvėpimo ieškojo Viduramžių romanuose ir kronikose, bet taip pat amžininkų kūriniuose: vienas pirmųjų prerafaelitų paveikslų – Johno Everetto Milais (1829–1896) kompozicija *Izabelė* (1849) – buvo nutapytas pagal Johno Keatso (1795–1821) eilėraštį *Izabelė, arba Vazonas su baziliku* (*Isabella, or the Pot of Basil*, 1818), kurį poetui savo ruožtu įkvėpė Boccaccio (1313–1375) *Dekameronas*; rusų simbolistas Michailas Vrubelis (1856–1910) savo demoną perėmė iš Michailo Lermontovo (1814–1841) poemos, o *Caraitę-gulbę* (1900) – iš Puškino (1799–1837) sueiliuotų rusiškų pasakų arba, tiksliau, – Nikolajaus Rimskio-Korsakovo (1844–1908) operos *Pasaka apie carą Sultoną* (1900) pagal Puškiną.

Konkretaus kūrinio siužetas dažniausiai tampa poezijos ir prozos iliustracijų pagrindu. Nesusipažinus su literatūriniu šaltiniu, net jei kalbamea apie abstrakčių formų dailę, interpretacija neįmanoma.

Antra, literatūros kūriniai – ir proza, ir poezija – dailės istorikui gali padėti suvokti ir įvardyti kai kurias jo nagrinėjamos epochos kultūrines idėjas. Pavyzdžiui, lėlės, kaukės motyvas dailėje artimai susijęs su Romantizmo literatūros, ypač Ernsto Theodoro Wilhelmo Hoffmanno (1776–1822) atgijusių antropomorfinių automatų siužetais. Puiki miesto gyvenimo modernėjimo iliustracija – Émile'io Zola (1840–1902) romanas *Moterų laimė* (*Au bonheur des dames*, 1883), vaizdžiai pasakojantis apie Paryžiaus urbanistinius pertvarkymus XIX a. antroje pusėje, visų pirma – didžiųjų parduotuvių atsiradimą ir to pasekmes.

Literatūros kūriniai jautriai užfiksuoja amžininkų meninius idealus, madas, skonį. Apie vieną svarbių modernizmo samonei identifikuoti literatūros kūrinių – Honoré de Balzaco (1799–1850) romaną *Nežinomas šedevras* (*Le Chef-d'œuvre inconnu*, 1831) ir jo reikšmę dailės istorijai rašoma šios knygos pirmajame poskyryje. Charles'o Baudelaire'o (1821–1867) *Modernaus gyvenimo tapytojas* (*Le Peintre de la vie moderne*, 1863) – beletrizuoti pasakojimai apie amžininką tapytoją Constantiną Guysą (1802–1892) – vertinamas kaip to laikmečio menininko savivokos išraiška; panašiai žvelgiama ir į lietuvių rašytojų kūrinius apie sovietinę bohemą. Tarp dažniausiai minimų yra šie romanai: Jono Avyžiaus (1922–1999) *Chameleono spalvos* (1975), Jurgio Kunčino (1947–2002) *Bilė ir kiti* (2002), Leonardo Gutausko (g. 1938) *Plunksnos* (2003). Atsigręžę į ankstesnius laikus, prisimintume Kazio Borutos

(1905–1965) romaną-baladę *Mediniai stebuklai* (1938) apie talento išmėginimus ir menininko dramą bei apysaką *Sunkūs paminklai* (1960), pasakojančią apie tragišką skulptoriaus Vinco Grybo (1890–1941) likimą, komplikuotus dailininko bei visuomenės santykius konkrečioje istorinėje situacijoje, menininko pasirinkimo dilemą.

Apskritai literatūros meninės raiškos specifika, t. y. poezijos ir prozos kūrinių įtaigumas, ne tik padeda įsigyventi į epochos dvasią ir pajusti jos kultūros „nervą“, bet taip pat skatina gyvai ir naujai pamatyti kūrinius, kurių pavidalą pakeitė, išblukino, nudilino laikas. Čia vertėtų prisiminti literatūros terminu virtusį graikišką žodį ekfrazė (ἔκφρασις), reiškiantį retorinę figūrą – įtaigų ir vaizdų dailės ar architektūros kūrinio aprašymą literatūriniame tekste[2]. Aprašomi gali būti ir fikciniai kūriniai, dažnai išreiškiantys meninį idealą. Žinomiausi pavyzdžiai iš graikų literatūros – Achilo skydo aprašymas Homero (VIII a. pr. Kr.) poemos *Iliada* XVIII giesmėje bei Hesiodui (apie 700 m. pr. Kr.) priskiriamas Heraklio skydo aprašymas. Abu skydai buvę nukalti Hefaisto. Romėnų literatūroje šią tradiciją pratęsė Vergilijus (70–19 m. pr. Kr.) poemoje *Eneida* aprašydamas Enėjo skydą. Įvairių fikcinių ir tikrų kūrinių ekfrazių randame Lukiano (apie 120–180) kūryboje; ypač pagarsėjo jo dialoge *Apie šmeižtą* (*De calumnia*, 5) aprašyta garsiojo Antikos tapytojo Apelio (apie 370–306 m. pr. Kr.) alegorinė kompozicija, vaizduojanti šmeižtą; pagal šį aprašą Sandro Botticelli (1445–1510) nutapė paveikslą *Apšmeižimas* (1496, Florencijos Uffizi galerija). Turint omenyje, kaip fragmentiškai išlikusi Antikos dailė, šių aprašymų reikšmę dailės istorijai pervertinti sunku.

Ekfrazę mėgo taip pat ir Renesanso bei Baroko autoriai: Ariosto poemos *Pašėlęs Rolandas* (*Orlando furioso*) XXXIII giesmėje išraiškingai aprašoma fantastinė Merlino paveikslų galerija, ispanų dramaturgas Lope de Vega (1562–1635) dažnai naudojo italų dailės aprašymus ir net pavertė Tiziano (1480/85–1576) vienos savo pjesių personažu. Mūsų laikams artimesnis ekfrazės pavyzdys – anglų romantiko Johno Keatso *Odė graikų vazai* (*Ode on a Grecian Urn*, 1819), rodanti poeto ir jo amžininkų požiūrį į Antikos paminklus kaip į tobuliausio grožio pavyzdžius, kurių

2 Paminėtini ir ekfrazių rinkiniai – atskiras antikinis ir bizantinis žanras, dėl išskirtinio dėmesio retorikai ir dažno fiktyvių kūrinių aprašinėjimo taip pat priskirtinas prie grožinės literatūros. Net garsusis Filostrato Lemniečio (g. apie 190) veikalas *Atvaizdai* (Εικόνες) veikiausiai yra įsivaizduojamo dailės kūrinių rinkinio aprašas.

pažinti iki galo jie nebepajėgia: „Grožis yra tiesa, tiesa yra grožis – ir tai viskas, ką šioje žemėje žinome ir ką turime žinoti.“ Dar labiau artėjant prie mūsų dienų ir mūsų krašto, galima minėti lenkų poetės Wisławos Szymborskos (g. 1923) eilėraščius *Rubenso moterys* (*Kobiety Rubensa*) ir *Dvi Bruegelio beždžionės* (*Dwie małpy Bruegla*), o ieškodami ekfrazės pavyzdžių Lietuvos XX a. literatūroje turėtume atsiversti Alfonso Andriuškevičiaus (g. 1940) Alfonso Nykos-Niliūno (g. 1919), Henriko Radausko (1910–1970), Juditos Vaičiūnaitės (1937–2001) poeziją.

Dar viena svarbi literatūrinio teksto kaip dailės istorijos šaltinio ypatybė – gebėjimas užfiksuoti ne tik žinias apie sunykusius ar dingusius kūrinius, bet ir apie jų autorius, dailininkų būdo ir išvaizdos savybes, apie kurias kitų liudijimų neturime. Šiais aspektais dailės istorikui gali pasitarnauti pačių įvairiausių žanrų ir stilių tekstai – nuo ekfrazės iki anekdoto. Būtent literatūra fiksuoja, kaip XIII–XIV a. Florencijoje formavosi specifinis požiūris į vis griežčiau nuo amatininkų atsiskiriančių dailininkų sluoksnį ir klostėsi pasakojamoji biografinė tradicija apie žinomesnius šio sluoksnio atstovus – tapytojus ir skulptorius. Apie tai liudija tiek anekdotai apie Giotto (1267–1337) ir Buffalmacco (Bonamico di Cristofano, apie 1290–1340), užfiksuoti Boccaccio *Dekamerono* novelėse, tiek Petrarcos sonetai, skirti poeto draugui dailininkui Simone Martini'ui (1284–1344). Nenykstantis anekdoto žanras patvirtina, kaip užrašyta sakytinė tradicija padeda išsaugoti dailės istorijai vertingas žinias, kurias ilgainiui kartais patvirtina ir kiti šaltiniai. Iš antologijoje minimų pavyzdžių anekdotui artimas pasakojimas apie tapytoją Vladą Eidukevičių (1891–1941) ir Stasio Šilingo dukteris, pateiktas komentare Misiūnų ūkio meno vertybių inventoriui; anekdoto elementų turi Jono Dovydaičio aprašyta Dariaus ir Girėno paminklo ant Puntuko istorija, kurios fragmentas pateikiamas šiame poskyryje.

Kartais literatūros kūrinys užfiksuoja dailės istorijai vertingas žinias, kurių dėl įvairių priežasčių negalima skelbti specifiniuose dailėtyriniuose tekstuose, nes viešoji nuomonė meninės prozos atžvilgiu atlaidesnė. Pavyzdžiui, Dovydaitis savo apysakoje apie Pundziaus kūrinio atsiradimo aplinkybes galėjo pasakyti daugiau, negu būtų buvę leista sovietų žurnalistui, o italų rašytojui Leonardo Sciascia (1921–1989) negrėsė sulaukti mafijos keršto romane *Paprasta istorija* (*Una storia semplice*) panaudojus sakytinės istorijos perduotą pasakojimą apie Caravaggio (1571–1610) paveikslo *Kristaus gimimas su šventaisiais Laurynu ir Pranciškumi* (1609) vagystę. Kūrinys

1969 m. naktį iš spalio 17 į 18 d. buvo pagrobtas iš Palermo Šv. Lauryno oratorijos, kurioje iškabėjo 360 metų. Pagrobimas greičiausiai turėjo simbolinę prasmę, nes įvairios mafijos grupuotės per savo susirinkimus iškabindavo pavogtą kūrinį kaip galios ir prestižo ženklą. Pasak Sciascia pasakojimo, savo trofėjų mafijos nariai laikė netinkamomis sąlygomis, kol sykį jį paliktą prastame sandėlyje, kone tvarte, apgraužė pelės, tad sugadintas paveikslas devintame dešimtmetyje buvo paprasčiausiai sudegintas. Dailės istorikas to teigti nebūtų galėjęs, tačiau dabar, remdamiesi romane aprašyta sakytinės istorijos informacija, specialistai pripažįsta, kad paveikslas žuvęs.

Kartais laisvė, kurią teikia priklausymas kūrybiškumo – taigi vaizduotės – sferai, skatina rašytojus nauju žvilgsniu žvelgti į žinomus, nusistovėjusios prasmės dailės kūrinius ir siūlyti drąsias jų interpretacijas; kai kurios šių vizijų pakankamai intriguojančios. Vienas pavyzdžių – vokiečių dramaturgo Peterio Weisso (1916–1982) trijų dalių romanas *Pasipriešinimo estetika* (*Die Ästhetik des Widerstands*) išleistas atitinkamai 1975, 1978 ir 1981 m. ir perinterpretuojantis Vakarų kultūros kanoną iš iki tol marginalizuotos pozicijos, nagrinėjant tokius ikoninius kūrinius, kaip Pergamo altorius, Pablo Picasso paveikslas *Gernika* (*Guernica*, 1937) ir pan.

Literatūros kūrinius vertinant kaip dailės istorijos šaltinius, svarbi ir didaktinė, šviečiamoji jų funkcija. Tokiais atvejais literatai pritaiko ir paskleidžia dailės istorijos žinias, o jei kūrinys išpopuliarėja, jis gali paskatinti ir įvairius dailės srities specialistų veiksmus (parodos, restauravimo darbai), sudarančius sąlygas ar net stimuliuojančius naujus dailės istorikų tyrimus.

Išskirtine sėkme šiuolaikinėje kultūroje naudojasi britų kultūros aplinkoje susiformavusių autorių kūriniai, skleidžiantys dailės istorijos žinias ir kartu liudijantys mūsų laikų susidomėjimo daile pobūdį, to susidomėjimo objektus. Tikėtina, kad dailės istorijos šaltinio statusą įgys informatyvūs dailės istoriko išsilavinimą turinčio Iano Pierce'o (g. 1955) detektyvai, prie mokslo populiarinimo literatūros priartėjantis irgi dailės istorikės išsilavinimą turinčios Janet Gleeson romanas *Paslaptis. Nepaprasta europietiškojo porceliano išradimo istorija* (*The Arcanum. The Extraodinary True Story of the Invention of European Porcelain*, 1998), išverstas į keletą kalbų, na ir, žinoma, Didžiojoje Britanijoje itin mėgstamos autorės A. S. Byatt (g. 1936), 1972–1983 m. dėsčiusios Londono universiteto Šv. Martyno dailės ir dizaino kolegijoje, romanas *Vaikų knyga* (*The Children's Book*, 2009), pristatantis Meno ir amatų judėjimo siekius, ideologiją, plėtotę Anglijoje ir Vokietijoje, kai kuriuos žymius kūrėjus, supažindinantis su Viktorijos ir Alberto muziejaus įsteigimu. Iš dalies tokiai knygų kategorijai priskirtinas, beje, taip pat britų kultūros paveiktos ir dailės istorikės išsilavinimą turinčios lietuvių autorės Kristinos Sabaliauskaitės (g. 1974) dviejų dalių romanas *Silva rerum* (2008, 2011).

VYTAUTAS ALIŠAUSKAS, GIEDRĖ JANKEVIČIŪTĖ

Ovidijus. *Metamorfozės*: Arachnė

> **Tekstas iš:** Ovidijus, *Metamorfozės*, iš lotynų k. vertė Antanas Dambrauskas, Vilnius: Vaga, 1979, p. 143–147 (komentarus parengė Aleksandra Aleksandravičiūtė)

Šeštoji giesmė: Arachnė

Klausėsi žodžių šitų įtempus ausis Tritonietė,
Pritarė mūzų giesmėms ir jų pamatuotai rūstybei.
Tuokart sau tarė: „Per maža liaupsių! Ir mus tepaliaupsins.
Tenepaliks be bausmės, kas paniekina mūsų dievystę."
Ir nuo minties nenueina jai nūs meonietė Arachnė:
Buvo girdėjus, jog tos audėjos šlovė ne menkesnė
Už jos pačios. Ne aukšta kilme garsėjo Arachnė,
Ne padėtim, o savo menu. Jos tėvas Idmonas
Purpuru dažė purias ir spalvų prisisiurbiančias vilnas.
Motina mirė anksti. Ir ji iš prastuomenės buvo,
Lygiai kaip vyras. Tačiau jų stropioji duktė įsigijo
Lidijos miestuos plačiai garsėjantį vardą, nors gimė
Tėvo lūšnelėj menkoj ir gyveno mažučiuos Hipaipuos.
Kad paganytų akis stebuklingu jos darbu, ne sykį
Nimfos paliko Tmole vynuogynus prisirpusiom kekėm,
Nimfos Paktolo auksinių bangų negalėjo palikti.
Ir pažiūrėti gražu ne vien tik baigto audimo,
Bet ir kaip audžiamas jis: tiek grožio rodė jos menas,
Ir kai ji vilnas šviežias karšdama į kuodelį vyniojo,
Ir kada pirštais švelniais pastvėrusi klojo iš naujo,
Jas pamažu tęsdama, kai sodrią rytmečio miglą,
Arba kai nykščiu mikliu nugludintą sukino verpstą,
Ar siuvinėjo kada: iš Paladės to visko išmoko,

Tik nenorėjo sakyt, ir, ant jos įsižeidusi, tarė:
„Galim varžytis abi. Nugalėta su viskuo sutiksiu."

Dedas Paladė sene, plaukais pražilusiais dengias
Smilkinius sau ir ramsto lazda išsgverusį kūną.
Tuosyk prabyla ji taip: „Ne visa, ką amžius senyvas
Duoda, mes turim atmest: patyrimas ateina su metais.
Į patarimą ranka nenumok. Kad vilną taip dailiai
Tu apdoroji, garbe su mirtingom varžykis kiek nori.
Bet nusileiski deivei, už savo žodžius, karštabūde,
Ją atleidimo prašyk, ir ji dovanos paprašyta."
Dėbteri pykčio pilnom akim į senutę Arachnė,
Verpstą pametusi sukt, ir, vos nulaikydama ranką,
Taria Paladei, gudriai pasislėpusiai, šitokiais žodžiais:
„Proto ne daug tau belikę galvoj, tu baisiai nusenus.
Ilgas gyvenimas toks ne į naudą. Šito pamokslo
Tavo marti ar duktė tesiklauso, jei tu jas turėtum.
Man išminties gana ir savos. Nemanyk, jog laimėjai
Tu patarimais savais: aš galvoju tą pat, kaip galvojau.
Ko neateini pati? Ko vengi eiti varžybų?" –
„Štai ir jinai!" – sušuko deivė ir virto iš senės
Vėl Palade šviesia. Dievybę pagarbina nimfos
Su migdonietėm marčiom. Arachnė viena nepabūgo,
Tik sužaibavo piktai ir staigus raudonis nenorom
Išmušė skruostus skaisčius ir vėl atslūgo, kaip rytą
Paraudonuoja dangus, vos aušrai brėkšti pradėjus,
Ir vėl nubąla tuojau, kai saulė skaisti pasirodo.
Laikosi žodžio kietai ir iš įgeidžio paiko laimėti
Veržias pati pražūtin. Paladė neatsisako,
Jos nebedraudžia ir atidėti varžybų nenori.
Taigi be gaišto abi viena prieš kitą sustoja,
Stato dvejas stakles ir metmenis tampriai įriečia.

Velenas riša stakles, o metmenis praskiria nendrė,
Ataudus šauna šeiva, pritrinta ant virbalo smailo,
Pirštai pataiso vikriai ir, į metmenis dailiai įleidę,
Primuša juos dantimis, tvirtai įstatytais į skietą.
Skubinas pluša abi, aukštai pasikaišę drabužį,
Rankom mosuoja guviai ir per paskubą vargą užmiršta.
Audžiamas ten audinys iš purpuro siūlų plonyčių,
Atspalvių taip švelnių, jog vos tegali pastebėti,
Lygiai taip po lietaus vaivorykštė, saulei užgavus,
Pažeria savo spalvas padangėje puslankiu ilgu;
Tūkstančiai joj įvairiausių spalvų mirguliuoja ir žiba,
Bet jų vienos virtimas kita klaidina mums akį:
Kur susiliečia, tenai kaip viena, kraštutinės skirtingos.
Aukso siūleliais lanksčiais, įaustaisiais rankų vikriųjų,
Purpuro audinyje išrašomos pasakos senos.

Aeropagą aukštoj Kekropo tvirtovėj įaudžia
Deivė Paladė su ginčais senais, kaip miestą vadinti.
Tuzinas visas dievų, rimtų it valdovų šviesiausių,
Sostuose sėdi aukštuos, o Jupiteris pats vidurinis.
Vaizdas kiekvieno dievų audime išeina kaip gyvas,
Dievas plačių vandenų stovėdamas tridančiu kietą
Uolą užgauna ir ten, kur užgavo, iš jos pasilieja
Tyro vandens versmė. Dėl to jis savinas miestą.
Pačią save su skydu ir ietim ji atvaizduoja,
Kiveris jai ant galvos, egidė pridengia krūtinę.
Žemę išrašo taip pat, kaip ietimi jos pravarpyta,
Svyrančią vaisiais sodriais alyvą pilką išželdo.
Žiūri nustebę dievai; jos darbą Pergalė baigia.
O kad šlovės varžovė iš pavyzdžio aiškiai suprastų,
Atpildo kokio sulauks už drąsą, šitaip įžūlią,
Ketverias rungtynes kampuos keturiuos ji įaudžia,

Aiškias ir savo spalvom, ir paryškintas dar statulėlėm.
Trakų Rodopė vienam kampe atvaizduota ir Hemas,
Šiandien snieguoti kalnai, anuomet – žmonės mirtingi,
Drįsę dievų amžinų ir galingų vardus prisiimti.
O kitame kampe atvaizduota liūdnoji pigmėjų
Močios dalia: rungtynes pralaimėjusiai deivė Junonė
Gerve įsako pavirst ir karą pigmėjams paskelbti.
Ir Antigonę išrašė, išdrįsusią rungtis kadaise
Vėl su Jupiterio žmona: pikta valdovė Junonė
Pavertė ją paukščiu, nepagelbėjo Laomedontas,
Tėvas jos, nei Ilionas – sparnus sau gavusi baltus,
Ploja dabar sau pati ir gužo snapu bekalena.
Ir ketvirtam kampe – vieta našlaitėliui Kinirui:
Kūnus savų dukterų, pavirtusių laiptais šventyklos,
Laiko glėby, ant akmens atsigulęs, ir ašarom plūsta.
Pakraščius audinio to taikos alyvų šakelėm
Apvedė (toks paprotys). Jos medis užbaigė darbą.

O meonietė savam audime vaizduoja Europę,
Jaučio apgautą: vanduo kaip gyvas ir jautis kaip gyvas.
Žvelgia be galo liūdnai mergaitė į paliktą žemę,
Gelbėti šaukia drauges ir, pabūgus vandens prisiliesti,
Tykštančio tiesiai į ją, po savim pariečia ji kojas.
Ir kaip erelis naguos Asteriją laiko, išaudė,
Ir kaip po gulbės sparnais ilsėjosi Leda, išaudė.
Ji pavaizdavo ir, kaip, satyru pasivertęs anuomet,
Dukteriai gražiai Niktėjo dvynius Jupiteris davė;
Ir kaip, Amfitrionu pasivertęs, apgavo Alkmenę,
Aukso lietum – Danaję, ugnim gi – dukrą Asopo,
Piemeniu – Mnemosinę, o margu žalčiu – Deoidę.
Ir tu, Neptūne, esi išrašytas, kaip jautis padūkęs
Draug su Eolo dukra, o kaip Enipėjas tu duodi

Porą sūnų Aloėjui, Bisaltidę kaip tekis apgauni.
Motina vaisių romi kasom geltonom it varpos
Jautė kaip žirgą tave, angiaplaukei močiai Pegaso
Paukštis greitsparnis buvai, Melantonei – marių delfinas.
Išvaizda jų kiekvieno tikra, vietovės – kaip gyvos.
Febą taip pat galėjai matyt kaip tikrą kaimietį
Ir kaip jis liūto gaurais, kaip vanago dangstėsi plunksnom,
Ir kaip piemuo Makarėjo dukrą Isę prigavo;
Kaip Erigonę apstatė Liberis, vynuogėm virtęs,
Ir kaip Saturnas-arklys dvilytį Chironą pagimdė.
Audinio galą gražiai atraitytas apvadas puošia,
Gėlės išaustos jame tarp gebenės virkščių raizgiųjų.

Kūrinio to nei Paladė pati, nei Pavydas negali
Niekaip išpeikt. Sėkmė gelsvakasę kariūnę užgavo
Ir, kaip paveikslą dangaus kalčių, ji audimą sudraskė.
O šaudykle iš kitoriško bukso, rankoj laikyta,
Šėrė ji keletąkart Idmonaitei Arachnei per kaktą.
Ta, nelaiminga, iškęst nevaliojo ir drąsiai sau nėrė
Kilpą ant kaklo, tačiau jos pagailus, Paladė atleido,
Tarusi šitaip: „Gyvenk, bet pakibus ore, nelaboji.
Ištarmę tokią, kaip tau, idant ateitim nesikliautum,
Skelbiu vaikų vaikams ir tavo padermei visai.“
Ir eidama šalin ją sultim žolių pragarinių
Apšlėkė visą ir tuoj, niūriųjų nuodų aptaškyti,
Nuslenka jos garbiniai, su jais ir nosis, ir ausys,
Lieka mažutė galva ir kūnas visai susitraukia,
Šonuose pirštai laibi atsikišę kojas atstoja,
Kita gi virtę pilvu, iš kurio ji, tapusi voru,
Metmenis leidžia dabar ir audžia kaip audus audimą.

KOMENTARAS

Publijus Ovidijus Nasonas (Publius Ovidius Naso, 43 m. pr. Kr. – 17/18 m.) buvo vienas iš trijų žymiausių Romos rašytojų, gretinamas su Vergilijumi ir Horacijumi. Ovidijus garsėjo savo meilės poezija. Jo kūryba buvo plačiai imituojama vėlyvosios Antikos ir Viduramžių laikais bei padarė ypač stiprią įtaką Naujųjų amžių Europos klasikinės krypties dailei ir literatūrai. Jo kūriniai iki šiol lieka vienu pagrindinių antikinės mitologijos pažinimo šaltinių. Ovidijaus epinėje poemoje *Metamorfozės* (gr. μετά ir μορφή – „formos pokyčiai“) minima 250 mitų.

Metamorfozės parašytos lotynų kalba, daktiliniu hegzametru. Ovidijus seka Homero poemų *Iliada* ir *Odisėja* bei savo amžininko Vergilijaus poemos *Eneida* tradicija, tačiau skirtingai nuo pastarųjų *Metamorfozės* neturi nuolatinių herojų ir susideda iš atskirų epizodų – giesmių. Tai penkiolikos knygų mitologinis-istorinis pasakojimas apie pasaulio istoriją nuo jo sukūrimo iki Julijaus Cezario laikų: savo veikalą Ovidijus užbaigė 8 mūsų eros metais.

Ovidijaus *Metamorfozės* dažnai skaitomos kaip vienas ankstyviausių dailės istorijos šaltinių. Nors Homero ir Vergilijaus poemose nestigo užuominų ir trumpų epizodų, pasakojančių apie įvairius Antikos amatus bei jų dirbinius, ypač apie kalvystę ir ginklus, Ovidijaus aprašymai tuo požiūriu dar turtingesni. Jie itin įtaigūs, nes labai vaizdingi, o kartu tikslūs ir dalykiški; atitinka garsųjį Horacijaus posakį apie poetinio ir tapybinio vaizdo panašumą: *ut pictura poesis*.

Pristatomoje *Metamorfozių* ištraukoje Ovidijus pasakoja mitą apie deivės Atėnės ir audėjos Arachnės varžytuves. Poetas išsamiai apibūdina Antikos laikų tekstilės techniką, technologijas ir estetiką. Dailės istorikas poemos ištrauką gali analizuoti keliais aspektais.

Tekstas parodo viešąjį tekstilės amato statusą. Šiuo požiūriu svarbu, jog Graikijoje audimą globojo išminties deivė Atėnė Paladė – Dzeuso dukra, užėmusi vieną garbingiausių vietų Olimpo dievų hierarchijoje. Jos globa pašventino šį amatą ne menkiau, nei ugnies ir kalvystės dievo Hefaisto užtarimas – metalo kalstymo meną. Tuo tarpu skulptoriai ir tapytojai neturėjo dieviškųjų globėjų. Ovidijaus tekstas įrodo didelę pagarbą amatams, pastebimą tiek Graikijos, tiek ankstyvojoje Romos visuomenėje. Amatų statusas Antikos pasaulyje tapo vienu svariųjų argumentų XIX a. pabaigos – XX a. pradžios architektūros ir taikomosios dailės at-

stovams, kovojantiems už funkcionaliosios kūrybos pripažinimą lygiaverte meno sritimi. Ovidijus rašo, jog Arachnės vardas garsėjo visoje Graikijoje. Vadinasi, iškilūs Antikos amatininkai anaiptol nebuvo anonimai, tik dėl vėliau įsigalėjusios europietiškosios dailės kūrybos formų hierarchijos daugelio pavardės liko užmirštos, į jų autorystę kreipta mažiau dėmesio nei į architektų bei skulptorių darbus.

Amato istorijos požiūriu Ovidijus pateikia keletą vertingų liudijimų apie technologinį tekstilės gamybos procesą. Žinios siekia ne homerinės Graikijos, bet poeto jaunystės ir brandos metų, I a. pr. Kr. antrosios pusės, tradicijas: „Ir pažiūrėti gražu ne vien tik baigto audimo, bet ir kaip audžiamas jis.“ Ovidijus temperamentingai, su pasigėrėjimu ir išmanymu pasakoja apie vilnos karšimą, verpimą, dažymą, audimą ir atskirą kilimo apvadų (bordiūrų) apdailą; pamini ir siuvinėjimą. Sužinome jokiuose kituose šaltiniuose neužfiksuotų detalių apie audimo įrankius: pavyzdžiui tai, kad geriausios šaudyklės buvo gaminamos iš „kitoriško bukso“[3].

Romoje naudotos ir horizontaliosios, ir vertikaliosios audimo staklės. Ovidijus rašo: „Pluša abi, aukštai pasikaišę drabužį.“ Iš to galime spėti, jog vienetinius kaišytinio pynimo (brošuotus) arba gobeleninio audimo kilimus, kurių piešinys nesikartoja, mūsų eros pradžioje gamindavo vertikaliosiomis staklėmis, prie kurių audžiant tekdavo žemai pasilenkti. Beje, ši tradicija išliko iki vėlyvųjų Viduramžių.

Anot Ovidijaus, Arachnės ir Atėnės varžytinių kilimai buvo pereinamųjų purpuro atspalvių su auksinėmis figūromis. Giesmės žodžiai įrodo, jog jau I a. pr. Kr. romėnai ne tik importuodavo prabangius audinius iš Azijos, bet ir patys dažė vilną purpuriniais dažais ir audė brokatus (audinius su metalo siūlais). Čia poetinis tekstas atstoja trūkstamą archeologinę medžiagą.

Ištrauka informuoja apie romėnų dailės estetiką, pagrįstą natūralistiniu mimezės principu. Trumpoje giesmėje apibūdinant asmens portretą ir peizažą net tris kartus pakartota metafora „kaip gyvas“: „Vaizdas kiekvieno dievų audime išeina kaip gyvas“, „Europa: vanduo kaip gyvas ir jautis kaip gyvas“, „Išvaizda jų kiekvieno tikra, vietovės – kaip gyvos“.

Ovidijus aprašo idealią, dievišką – nes pačios Atėnės sukurtą – meninę kompoziciją. Atėnės ir Arachnės kilimai yra kvadrato arba stačiakampio formos, simetriški,

3 Buksmedis, augęs Kitorijos (*Cytherea*?) miškuose.

apkraštuoti alyvmedžio ir gebenių šakelių ornamentu. Audinio kampuose Atėnė įaudė keturias mažesnio formato scenas, „paryškintas dar statulėlėm“ (pagal analogus galime spėti, jog tai turėjo būti monochrominiai grizailiui giminingа technika sukurti atvaizdai). Tokio pobūdžio kompoziciją atpažįstame kai kuriose Romos mozaikose ir freskose (pavyzdžiui, imperatoriaus Nerono vilos *Domus Aurea* kai kurių salių sienų tapyboje, datuojamoje 64–69 m.). Ovidijaus aprašymai nemažiau nei Antikos archeologiniai radiniai padėjo formuoti renesansinę ir klasicistinę kompozicijos sampratą.

Ovidijaus *Metamorfozės* lieka autentišku dailės ikonografijos tradicijų šaltiniu ne tik Antikos paveldą siekusiems atgaivinti ir iš naujo aktualizuoti Renesanso žmonėms, bet ir mūsų amžininkams. Beje, Ovidijaus mitologijos žinios atspindi jo gyvenamąjį laikotarpį, kuomet helenistinės Graikijos sakralinio meno atmintis persipynė su romėnų mitologijos vardais. Kai kur Jupiteris ir Neptūnas minimi vietoj Dzeuso, o Junona tapatinama su Hera. Keleto antraeilių mitologinių herojų (Kiniro ir Asopo dukterų) vardai liko nutylėti, tačiau tiesiogiai neįvardijama ir Demetra. Poetas aprašė dalies mitologinių personažų (Atėnės, Neptūno) atributus. Ypač svarbus atskirų mitų veikėjų sugrupavimas, kuris ilgainiui transformavosi į ikonografines dailės kompozicijų schemas.

Atėnės ir Arachnės kilimai buvo išausti pagal nuoseklias programas. Deivės kūrinio koncepcija buvo pagrįsta neginčijamo dievų pranašumo prieš mirtinguosius idėja. Savo kilimo kampuose ji pavaizdavo puikybėn pasikėlusias, Jupiterio žmonos Junonos nugalėtas ir žiauriai nubaustas moteris. Arachnės išausta kompozicija, atvirkščiai, demaskavo dievų silpnybes ir rodė dangaus valdovą Jupiterį su klastingai suvedžiotomis moterimis: Europa, Asterija, Leda, Antiope, Alkmene, Danaja, Mnemosine, Deoide. Kilimas vaizdavo ir kitus dievus: Neptūną, Febą, Liberį, Saturną su jų apgautomis žemės gyventojomis. Ikonografinės programos vientisumas ir prasmingumas ilgainiui tapo vienu esminių europinės dailės klasikos požymių, ir Ovidijaus *Metamorfozės* tam tikrai turėjo įtakos.

Žvelgiant iš mitologijos perspektyvos, pasakojimas apie Paladės ir Arachnės varžybas priskiriamas mitams apie žmogaus kūrybines galias ir jos ribas. Kūryba yra ta sritis, kurioje mirtingas žmogus gali varžytis su nemirtingais dievais, nes dievų ugnį – kūrybos galią – žmonėms atnešė Prometėjas. Tačiau prie uolos prikalto

Prometėjo likimas yra priesakas žmonėms – nesistengti prilygti dievams (kūryboje jie tam pajėgūs), nes žmogiška veikla negali veržtis į dieviškąją sritį. Tokių ribų nepaisymo rezultatas – žmogaus žūtis: Ikaras sudega saulės kaitroje, o Arachnė tampa voru. Vadinasi, dieviškos prigimties kūryba sunaikina žmogų.

ALEKSANDRA ALEKSANDRAVIČIŪTĖ

Jonas Geometras. Muzikui

> **Versta iš:** Henry Maguire, Epigrams, Art, and the 'Macedonian Renaissance', *Dumbarton Oaks Paper*s, t. 48, 1994, p. 106: Jonas Geometras, Eis tina mousikon (iš graikų k. vertė Mindaugas Strockis, komentarus parengė Giedrė Mickūnaitė)

Orfėjas ar Tamiris, ar Kiniras[4] koks
giesme žavėjo žvėris, akmenis, medžius.
Tavaisiais melodingais maloniais garsais
neliko, kas nesižavėtų; net uolas,
atrodo man, ir pačią jūrą siaučiančią,
ir viesulo galias sutramdo ši giesmė.
Matai, kaip jūra klauso šios melodijos,
dangus sustabdo vėjų sūkurius smarkius,
praplėšia uždangą tamsiųjų debesų
ir nusigiedrijęs vėl šypsosi skaidrus.
Apačioje ir jūra, ką tik siautusi,
dabar nurimsta ir išlygina bangas,
išspjauna savo įniršį, kaip tas karys,
numetęs kardą žemėn, paliktas narsos.
Ji pasiduoda tavo giesmei be kovos,
džiaugsmingoje ramybėje suspindusi,
ir šoka žuvys. Tavo giesmei pritaria
džiugus žuvininkėlis savita giesme.
Delfinas vaikos žuvį lyrą bangose,
papūgžuvė nerimsta, ir nautilas čia
į priekį skuba, ir dygliažuvė kartu.

---

4 Orfėjas – mitinis Antikos dainius, kurio giesmės užburdavusios medžius, uolas ir laukinius žvėris; Tamiris – legendinis Trakijos poetas varžęsis su mūzomis; Kiniras – mitinis Kipro valdovas, laikomas Apolono sūnumi, garsėjęs kaip muzikantas.

Net laivo, sužavėjęs jį sava giesme,
bijau, kad nepriverstum šokti bangose,
ir nepradėtų suptis jis aukštyn žemyn,
ar kad tų jūros gyvių, paukščių ir žuvų
į laivą nepriverstum šokt ir jį apverst,
ar kad jūreiviai nepasuktų link uolų,
Sirenų giesmei jei prilygti ketini.
Abu parodai dalykus: ir akmenis,
kur juda, tarsi būdami gyvi, ir tuos,
kur virsta akmeniu, nors būdami gyvi.

KOMENTARAS

Jonas Geometras, arba Skyriotas, – X a. antros pusės Bizantijos poetas ir retorius[5]. Gavęs gerą išsilavinimą pradėjo kario karjerą, tačiau vėliau tapo vienuoliu. Geometras aprašė savo laikotarpio politinius įvykius, kūrė alegorinę poeziją, Švč. Mergelę Mariją šlovinančius himnus. Jono Geometro tekstai retai pasitelkiami kaip dailės istorijos šaltinis ir dažniausiai analizuojami Bizantijos literatūros kontekste. Epigrama *Muzikui* atskleidžia, kaip X a. poetas suvokė dailės kūrinio medžiagą ir ikonografiją ir suteikia žinių apie vadinamojo Renesanso valdant Makedonų dinastijos imperatoriams (843–1025) santykį su Antikos kultūra.

Vis dėlto, kodėl epigrama *Muzikui* laikytina dailės kūrinio aprašymu, nors to tiesiogiai nenurodo nei pavadinimas, nei turinys? Manyti, kad Jono Geometras aprašo dailės kūrinį, skatina keletas dailės kūrinių aprašymams būdingų epigramos bruožų. Atkreiptinas dėmesys, kad jau 1-oje eilutėje Jonas Geometras negali įvardyti muzikanto, į kurį kreipiasi, ir tiesiog mini garsių mitologinių Antikos muzikų vardus. 7-oje eilutėje žodis „matai“ ir apskritai regą sureikšminantis žodynas skatina manyti, kad Jonas Geometras aprašo ne tikrovę, o akimis suvokiamą dailės kūrinį. Epigramos pabaigoje pateiktas Bizantijos literatūroje dailės kūrinių aiškinimui būdingas vertinimas: meistriškas tas dirbinys, kuris žiūrovui atrodo tarsi gyvas.

5 *The Oxford Dictionary of Byzantium* (toliau ODB), sudaryt. A. Kazhdan ir kt., t. 2, Oxford University Press, 1991, p. 1059.

Pažymėtina, kad vienalaikėje Bizantijos dailėje esama kūrinių, kuriuose vaizduojami jūros gyvūnai ir muzikos instrumentai, tad 19-oje eilutėje pasitelkiamas homonimas „lyra“ gali nurodyti ir žuvį (lot. *Trigla lyra*), ir muzikos instrumentą. Minėtas ir kitas homonimas „nautilos“ (20 eil.), reiškiantis ir moliuską (lot. *Argonauta argo*), ir jūreivį. Dviprasmybės ir gyvo / negyvo antitezė būdingi dailės kūrinių aprašymams, o tiksliausi vizualūs Jono Geometro epigramos vaizdinijos analogai randami ne Bizantijos, bet Antikos dailėje, visų pirma – grindų mozaikose. Tai, kad poetas nesugeba tiksliai identifikuoti muziko, rodo, kad Antikos kultūra jam nebuvo pažįstama tiek, kad leistų suvokti antikinės dailės ikonografiją. Epigramos tekstas papildo ambivalentišką Makedonijos Renesanso sampratą ir liudija, kad jis sekė antikinės dailės formomis, tačiau ne visada gaivino Antikos dvasią.

GIEDRĖ MICKŪNAITĖ

Bocaccio. *Dekameronas*: Dailininkas Džotas ir meseras Forezė da Rabata

> **Tekstas iš:** Džovanis Bokačas, *Dekameronas*, t.2, iš italų k. vertė Edvardas Viskanta, Vilnius: Vaga, 1969, p. 25–27 (komentarus parengė Giedrė Mickūnaitė)

Meseras Forezė da Rabata ir maestras tapytojas Džotas [Giotto] grįždami iš Mudželo [it. *Mugello*; Toskanos istorinė sritis, išsidėsčiusi Sievės upės slėnyje], šaiposi vienas iš antro skurdžios išvaizdos

Kai Neifilė nutilo ir damos labai išgyrė Kikibijo atsakymą, Pamfilas, karalienei pageidaujant, pradėjo šitaip:

– Brangiosios damos, dažnai atsitinka, kad, kaip fortūna tarp žemų amatų kartais slepia didžiausias dorybes (neseniai tą įrodė Pampinėja), lygiai taip ir gamta bjauriausiuose žmogiškuose kūnuose sutalpina nuostabiausius gabumus. Tat akivaizdžiai pasireiškė dviejuose mūsų miesto piliečiuose, apie kuriuos ketinu trumpai jums papasakoti. Nesgi vienas iš jų, vadinamas meseru Foreze da Rabata, buvo mažutis, darkus, plokščiaveidis ir toks riestanosis, kad net šlykščiausias iš Barončių šalia jo būtų pasirodęs gražus; o betgi jis tiek nusimanė apie įstatymus, kad daugelis supratingų žmonių jį vadino civilinės teisės lobynu.

Antrasis, vardu Džotas, buvo apdovanotas tokiu puikiu talentu, kad kiekviena daiktą, kokį tik amžiname dangaus sukimesi gimdo gamta, viso ko motina ir tvarkytoja, jis pieštuku, plunksna ar teptuku atvaizduodavo taip panašiai, jog, rodės, čia ne panašybė, o veikiau pats daiktas. Todėl dažnai atsitikdavo, kad jo kūriniai apgaudavo žmonių akis: piešinį jie palaikydavo tikrove. Kadangi jis vėl grąžino senąjį spindesį menui, daug amžių palaidotam per klaidą tų, kurie tapė, veikiau džiugindami neišmanėlių akis, negu išmintingųjų protą, – jis pelnytai gali būti vadinamas vienu iš Florencijos garbės švyturių; ir tuo labiau, kuo su didesniu kuklumu jis įsigijo tą šlovę, būdamas prie gyvos savo galvos visų kitų tapytojų maestras ir nuolat atsisakinėdamas maestro vardo. Ir šis jo atmestas titulas tuo labiau jame spindėjo, kuo su didesniu geismu ir goduliu juo naudojosi tie, kurie mažiau išmanė už jį, arba jo mokiniai. Nors jo menas buvo ir labai puikus, vis dėlto jis pats nei iš figūros, nei iš veido niekuo nebuvo gražesnis už meserą Forezę. Bet grįžkime prie novelės.

Meseras Forezė ir Džotas turėjo Mudžele savo ūkius. Kartą meseras Forezė, nuvykęs pažiūrėti savo žemės tuo vasaros metu, kada teismai atostogauja, ir raitas grįždamas ant prasto išsinuomoto kuino, sutiko jau minėtąjį Džotą, kuris taipogi grįžo į Florenciją, apžiūrėjęs savo valdas. Nei arkliu, nei apdaru jis nė kiek nebuvo prašmatnesnis už jį: abudu seni vyrai iš lėto, žingine, jojo drauge. Kaip tai dažnai atsitinka vasarą, staiga užklupo juos liūtis. Keleiviai kuo greičiau spruko vidun pas vieną sodietį, jų pažįstamą ir bičiulį. Bet po kurio laiko, matydami, kad lietus nenuščiūva, o norėdami tą pat dieną būti Florencijoj, pasiskolino iš sodiečio du senus storo milo apsiaustus ir dvi suglebusias nuo senatvės skrybėles (nes geresnių sodietis neturėjo) ir leidosi į kelią. Ir štai, bent kiek pajojėję ir matydamiesti abu kiaurai peršlapę, o ir savo kuinų kanopų gerokai aptaškyti purvais (šitie dalykai anaiptol neprideda žmogui orumo), jie, ilgai traukę tylėdami, ėmė šnekučiuotis, nesgi ir dangus truputį pragiedrėjo. Meseras Forezė, jodamas ir besiklausydamas Džoto, kuris buvo puikiausias pasakorius, ėmė žvalgyti jį nuo galvos ligi kojų. Matydamas, kad jis visas toks bjaurus, toks nevalyvas, – meseras Forezė, deja, nepasižiūrėdamas į save patį, nusijuokė ir tarė:

– Džotai, jeigu dabar sutiktų mus koks svetimšalis, niekad tavęs nematęs, ar, tu manai, jis patikėtų, kad tu esi geriausias tapytojas pasaulyje?

Džotas tuojau jam atšovė:

– Mesere, aš manau, patikėtų, jeigu, dirstelėjęs į jus, patikėtų, kad jūs mokate a-bė-cė.

Girdėdamas tai, meseras Forezė pajuto savo klaidą ir suprato, kad Džotas jam atsimokėjo tuo pačiu pinigu.

KOMENTARAS

„Senovės graikų vynas naujuose Florencijos buteliuose“, – taip italų humanisto Giovanni Boccaccio (1313–1375) *Dekamerono* (1351–1353; autoriaus pataisytas 1370–1371) dailininkų paveikslus įvertino Renesanso dailės istorikas Paulis F. Watsonas

(1940–2005), kurio tyrimu remiasi šis komentaras[6]. Šešių (VI, 5; VIII, 3; VIII, 9; IX, 3; IX, 5) *Dekamerono* novelių herojai – keturi Florencijos dailininkai – Giotto (Giotto di Bondone, 1267–1337), Bruno (Bruno di Giovanni d'Olivieri, aktyvus XIV a. pradžioje), Buffalmacco (Bonamico di Cristofano, apie 1290–1340) ir Calandrino (Giovannozzo di Pierino, m. 1318). Visų jų istoriškumą liudija dokumentai, o lyginamieji šaltiniai ir dailėtyros instrumentai patvirtina, kad Boccaccio aprašytos dailės praktikos atitinka XIV a. pradžios tikrovę, todėl manytina, kad ir dailininkai novelėse aprašyti tikroviškai. Visgi *Dekameroną* analizuojant kaip dailės istorijos šaltinį, privalu derinti dviejų mokslų – literatūrologijos ir dailėtyros – metodus. Pirmieji pasitelkiami fabulos ir veikėjų, šiuo atveju – dailininkų (kaip bet kurių kitų novelių herojų) paveikslams nagrinėti, antrieji – žinioms apie dailės praktikas, dailės kūrinius ir dailininkus įvertinti.

Pasirinktoji novelė pasakoja apie iškiliausią XIV a. pirmos pusės Toskanos dailininką – Giotto di Bondone. Giotto garsino „naujoviška" tapyba ir amžininkai literatai: jis tapo Dantes (1265–1321) ir Petrarcos (1304–1374) poezijos, Giovanni Villanni (1276/80–1348) kronikos herojumi. Rašytojai tapytoją priešina jo mokytojui Cimabue, o bene tiksliausiai tokį amžininkų požiūrį apibendrina Dantes *Skaistyklos* eilutės: „Nors Čimabuės potėpio galia / Beribė buvo, – Džotas tik pražydo – / Ir vietos jau nebėr anam šalia"[7].

Poetams, kaip ir dailininko biografams (Giorgio Vasari), Giotto kūryba liudijo dailės progresą. Šiame kontekste Boccaccio novelė beveik neišsiskiria, juk Giotto „grąžino spindesį menui, daug amžių palaidotam per klaidą tų, kurie tapė veikiau džiugindami neišmanėlių akis, negu išmintingųjų protą". Be to, Giotto talentas reiškėsi gebėjimu kurti tokias „panašybes [...], kad jo kūriniai apgaudavo žmonių akis: piešinį jie palaikydavo tikrove". Jei šį Boccaccio teiginį suprastume tiesiogiai, tai pažvelgę į Giotto tapybą nusiviltume: dailininko darbuose nekuriama erdvės iliuzija, nėra nė menkiausios *trompe l'oeil* pastangos. Toks dailininko vertinimas kyla ne iš jo tapybos (kuri nuo Giotto pirmtakų skyrėsi tikroviškomis figūrų proporcijomis, judesiais ir peizažiniu fonu), o iš rašytinės tradicijos. Dailės kūrinio tikroviškumas yra Antikos laikų vaizdo vertės matas, žinomas iš Plinijaus Vyresniojo *Gamtos istorijos* (apie 77–79) ir *Graikų antologijos*[8] pasakojimų. Prisimintinos Zeuksido ir Parazijaus varžybos, Apelio portretų ar Timomacho siužetinių paveikslų paveikumas žiūrovui. Šį graikų palyginimą italų Renesanso autoriai pritaikė Giotto. Pasak *Dekamerono*, Giotto kūryba prilygsta gamtai, nes jo „panašybės" apgauna žmonių akis.

6 P. F. Watson, The Cement of Fiction: Giovanni Boccaccio and the Painters of Florence, *MLN*, 1984, t. 99, nr. 1: *Italian Issue*, p. 43–64, apie vyną ir butelius, žr. ten pat, p. 55.

7 Dantė Aligjeris, *Dieviškoji komedija. Skaistykla*, vertė A. Churginas, Vilnius: Vaga, 1970, p. 80.

Pažymėtina, kad *Dekamerone* minima ne tik Giotto tapyba, bet ir ūkis Mudžele (nuosavybę patvirtina dokumentai[9]) bei bjauri tapytojo išvaizda. Pastaroji nuoroda – verta dėmesio. Anot Petrarcos, net Giotto bjaurumas padėjo sklisti jo šlovei. Giotto bjaurumu bei keletu Antikos pavyzdžių apie neišvaizdžių žmonių kuriamus pasigėrėtinus daiktus[10] poetas didaktiškai iliustruoja palyginimą apie išvaizdos apgaulingumą. Novelės analizei svarbu, jog ne tik Giotto, bet ir jo bendrakeleivis ponas Forese da Rabata „buvo mažutis, darkus, plokščiaveidis ir toks riestanosis, kad net šlykščiausias iš Barončių šalia jo būtų pasirodęs gražus". Taigi, pasakojime susitinka du itin neišvaizdūs florentiečiai, kad apsivilkę valstietiškais drabužiais ir apsitaškę kelio purvu susigrumtų sąmojais. Šių varžybų nugalėtoju tampa Giotto. Pats sąmojų mūšis taip pat turi potekstę, nes jame grumiasi dvi mąstymo ir vertinimo klišės: pirmoji – apie po bjauria išvaizda slypinčias dorybes, antroji – apie rašto, kaip minties produkto, pranašumą prieš tapybą, kaip rankų darbą. Giotto sąmojingumas patvirtina pirmąją ir, kaip būdinga italų Renesansui, paneigia antrąją. Pažymėtina, kad tarp apgaulingos Giotto išvaizdos slepiamų dorybių yra ne tik dailininko talentas, bet ir kuklumas, nes „būdamas prie gyvos savo galvos visų tapytojų maestras, nuolat atsisakinėjo maestro vardo". Šioje vietoje Boccacco pasakojimas neatitinka tikrovės. Istoriniai dokumentai liudija, kad Giotto meistro vardą gavo palyginti vėlai, nes Florencijos tapytojams tik trečiame XIV a. dešimtmetyje buvo leista tapti jungtinės gildijos nariais, tad iki 1327 m. Giotto signatūrose yra žodis *pictor* – tapytojas, o nuo

8 *Graikų antologija* (*Anthologia graeca*) – sutartinis senovės Graikijos ir Bizantijos poezijos ir epigramų rinkinio pavadinimas. Rinkinys išlikęs dviejuose rankraščiuose: X a. datuojama 15 *Anthologia Palatina* knygų, XIV a. – mažesnės apimties *Anthologia Planudea*. Antologijoje abėcėlės tvarka pagal temas pateikiamos trumpos poemos, epigramos, dedikaciniai ir votyviniai įrašai, eiliuoti anekdotiniai pasakojimai (Greek Anthology, ODB, p. 872–873).

9 P. F. Watson, *op. cit.*, p. 47, nuoroda 9.

10 *Ibid.*, p. 48.

1328 m., kai gavo meistro vardą, visose signatūrose, išskyrus vieną, rašoma *magister* – meistras[11]. Taigi novelėje Giotto kuklumas yra tik literatūrinė klišė, kontrasto principu kurianti ryškų garsaus dailininko paveikslą.

Apibendrinant svarbu pažymėti, kad *Dekameronas,* kaip ir absoliuti dauguma grožinės literatūros, parašytos iki visuotinio spaudos įsigalėjimo ir jį lydėjusios raštingumo plėtros, buvo skirtas skaityti garsiai ir kuriamas visų pirma amžininkams. Vienas iš italų Renesanso literatūros charakteringų dėmenų – tikrovės atpažįstamumas: gana tiksliai perteikiamos kasdienybės detalės, minimi neseniai gyvenę ar tebegyvenantys asmenys. Analizuojant tokią literatūrą kaip dailės istorijos šaltinį, svarbu nepamiršti rašytinės tradicijos bei amžininkams skirtų aktualijų reikšmės.

GIEDRĖ MICKŪNAITĖ

11 *Ibid.*, p. 48–49.

Juozapas Ignacas Kraševskis. Sfinksas

> **Versta iš:** Józef Ignacy Kraszewski, Sfinks, *Wybór pism J. I. Kraszewskiego. Wydanie jubileuszowe*, t. 11, Warszawa: druk Józefa Ungra, 1879, p. 82–85, 92–93, 161–162
> (iš lenkų k. vertė ir komentarus parengė Rūta Janonienė)

Perlis gyveno Vokiečių gatvėje, bet prieš užeidami pas jį su dviem draugais, kurie visai neskuba, pasakysime keletą žodžių apie jį ir jo kilmę. Sūnus italo, vidutiniško kambarių dažytojo, kažkurio pono atsivežto iš užsienio, vedusio ir apsistojusio Vilniuje, Perlis tik pagal pavardę buvo svetimšalis. Jo tėvas, nieko nesukaupęs, galiausiai prasigėrė iš nevilties, ilgėdamasis šiltesnės tėvynės. Sūnus Stanislovas Perlis tapo tapytoju. [...] Kai tėvas nusigėrinėjo, o motina jam padėjo, jaunuolis vaikščiojo pas Batranį trinti dažų ir šiek tiek pas jį pasimokė, o paskui ir pas kitus po truputį. Prisirankiojęs pagrindinių žinių, sužinojęs, *kaip* mokomasi piešti, *kaip* tapoma, pradėjo teplioti, bandyti, ieškoti, terlioti, gadinti drobes, tapyti iškabas ir per darbštumą bei apsukrumą pasiekė tam tikrą automatizmą, išsiugdė silpną, bet manieringą ir pretenzingą piešinį. Garsiai girdavosi, kad buvo Batranio mokinys ir užtikrintai minėjo dar kelių menamų mokytojų pavardes, kaip ugnies bijodamas *savamokslio* pravardės, kurią jam patyliukais priskirdavo. Perlis visus įgūdžius rėmė materialiais meno pagrindais, o ir jų iki galo nesuprato. Jam minties tarsi nebuvo paveiksle, ja visai nesirūpino; paveikslas – tai figūros, truputis drobės, dažų, aliejaus ir rankų darbo. Nieko daugiau jame nematė. „Taip yra tapomi žmonės, galvos, taip tapomas dangus, taip – draperijos, taip dedamas pagrindas, taip grupuojama ir t. t.“, taip kalbėjo ir tuo baigdavo.

Aukštesnės meno sferos, jo sąvokos, tapybos kaip minčių išraiškos būdo samprata jam buvo neprieinama. [...]

Perlis dirbo daug, lengvai ir pigiai. Ką mokėjo geriausiai savo kūriniuose – tai išvengti sunkumų. Jam nepaprastai puikiai pavykdavo keblią vietą uždengti aksesuarais, paslėpti ranką, parodyti tai, ką mokėjo nutapyti geriausiai. Jo tapyba šviesiose vietose buvo minkšta, išlieta, ištirpdytais kontūrais, pilko pavidalo, o šešėliuose – kieta ir juoda. Nepaisant to, jo kūriniuose vyravo kažkokia harmonijos regimybė,

neleidžianti iš pirmo žvilgsnio pastebėti trūkumų. [...] Prasidėjo kalba apie meną ir dabar, nepaisant viso apsukrumo, Perlis pasirodė kaip neišmanėlis, nuolat grįždamas tai prie paslapčių, kurias buvo perpratęs apie dažų paruošimą, tai prie kažkokių ypatingesnių lakų ir t. t. Nuo tos kalbos į kitas temas jo negalima buvo išvesti. Jam menu vadinosi tik pats mechaniškas darbas. Jonas, kantriai kentęs pokalbį, kol Mamoničius kalbino Perlį lyg tyčia ištraukdamas iš jo vis didesnes kvailystes, jautėsi neišpasakytai pavargęs ir nuobodžiavo. [...] Jono nuostaba vis labiau augo – viena vertus, jis vos galėjo susilaikyti nežiovavęs, kita vertus, ėmė juokas, o rankas laikė visa jėga, kad jomis neskėsčiotų kas sekundę.

Tas žmogus vadinamas menininku! Pagal jį buvo sprendžiama apie meną!

– A! – Pašaukė Perlis atsisveikindamas, ištraukdamas savo darbus, kurių grožybes maloniai demonstravo. Graži galva! Gal tik rankai galima turėti kiek priekaištų. Bet ponas žinai (juokdamasis mirktelėjo Jonui), kad ir garsusis Rabrantas [Rembrandtas] blogai tapė rankas, o piešinyje buvo visai silpnas.

– Tačiau, – tarė nebeiškentęs Jonas, – mačiau Florencijoje jo portretus, kuriuose rankos yra šedevrai.

– Bet ar tikrai tai Rabranto? – paklausė šypsodamas Perlis, – nes jis, kiek žinau, tapė tik *ugnis*, *nakties šviesas* ir *šešėlius*!

Jonas nieko neatsakė. Perlis netgi galėjo pagalvoti, kad jį įtikino, nes jis nematė reikalo ką nors aiškinti ir apšviesti pasipūtėlį.

[...]

Su smalsumu, padidintu ilgo laukimo, įžengė mūsų dailininkas į „Alyvų kalno“ koplyčią, įsivaizduodamas, kad pamatys Pranciškaus darbuose kažką naiviai bjaurus. Bet kaip nustebo!

Viduryje stovėjo pradėtas altorinis paveikslas; visi fono mūrai jau buvo padengti lengva ir linksmo kolorito tapyba. Šalia trikojo gulėjo rimbas, brevijorius ir rožinis. Truputį šone laikinai pritvirtintas visai paprastas medinis kryželis rodė maldos vietą. Jonas atsargiai apsidairė. Vienuolio darbai taip skyrėsi nuo jo kūrinių, buvo tokio skirtingo pobūdžio, kad kurį laiką juto kažkokį netikrumą ir stovėjo susimąstęs, kol pradėjo juos atidžiai apžiūrinėti. Ir freskos, ir paveikslas priminė senus paveikslus, dailininko matytus Italijoje, iš epochos, ėjusios prieš vadinamąjį meno atgimimą. Buvo juose kažkoks gotikinis stilius, pilnas rūstumo, bet alsuojantis gyvenimu, kažkas, jungiantis savyje paprastumą ir didį išraiškingumą. Žavių linijų, dirbtinių kontrastų ir tapybinių išmonių dėl efekto čia nebuvo: įspūdis, kurį kėlė paveikslai, buvo ramus ir rimtas. Šviesa ir spalvos juose nemirgėjo ir nesirungė dėl pasirodymo, bet buvo panaudotos kaip priemonės.

Jonas, pripratęs prie išradingo ir išmoningo meno, meno, kuris iš Perugino ir Angelico da Fiesole rankų buvo perimtas Raphaelio Mengso ir turėjo manieros, dirbtinumo, rafinuotumo pėdsakų, matė čia kažką lyg pasuktą atgal, pasenusį, gotišką, bet kartu stebinantį paprastumu ir neregėtu išraiškingumu. Tai buvo išraiška ne žemiškų veidų – iškreiptų, kad išreikštų tam tikrą jausmą, bet idealių, dangaus nušviestų pavidalų, pakylėtų arba herojiškai ir nežmoniškai kenčiančių.

Angelai su Viešpaties Kristaus kančios įrankiais, matomi freskose, buvo tokie gražūs ir apgaubti tokiu angelišku liūdesiu, kad Jonas, įsižiūrėdamas į vieną jų, kuris, atrodė, žvelgia į jį ir rodo jam kryžių, pajuto širdies plakimą ir kažkokį ligšiol nepatirtą įspūdį.

Altorinis paveikslas vaizdavo Kristų Alyvų kalne.

Dabar, kai žinome Overbecką, tik jo kūriniams galime prilyginti tą paveikslą; tik jis galėtų kurti su tokia paprastumo jėga ir tokiu galingu įkvėpimu, su tokiu pakilimu. Tapyba buvo truputį kietoka, draperijos lūžo gal kaip pas Martiną Schöną, koloritas buvo pernelyg įtemptas; tačiau tai buvo kūrinys, pavergiantis su niekuo nepalyginama ekspresija. Kančia Kristaus veide, angelai su ašaromis akyse ir užmigę mokiniai buvo nupiešti su jausmu, kokio, prisipažino sau Jonas, jis nemokėtų pasiekti.

– Padaryčiau žaviau, maloniau akiai, bet niekada – taip. Ta veido, judesių išraiška išsiliejo iš krūtinės galbūt maldoje. Tai lyg intuicija, regėjimas, padiktavęs tai, ko šaltas apmąstymas ir įgudimas nepajėgtų duoti.

[...] Su visu savo tobulumu pasijuto mažas ir bejėgis.

KOMENTARAS

Juozapas Ignacas Kraševskis (Józef Ignacy Kraszewski, 1812–1887) pasižymėjo itin įvairiapuse kultūrine ir menine veikla. Jis yra žinomas kaip daugybės istorinių romanų, poemų ir apsakymų autorius, taip pat istorikas, leidėjas, publicistas, meno istorikas ir teoretikas, taip pat dailininkas ir kompozitorius, meno kolekcionierius. Lietuvių skaitytojui bene geriausiai pažįstama 1840–1845 m. jo sukurta epinė trijų dalių poema *Anafielas* (ypač pirmoji jos dalis – *Vitolio rauda*, kuriai puikias ilius-

tracijas sukūrė rašytojo bičiulis dailininkas Vincentas Smakauskas), taip pat tritomė *Vilniaus istorija* (*Wilno od początków jego do r. 1750*), išleista 1832–1842 m. Neblogai piešęs, tapęs ir kūręs grafikos darbus Kraševskis daug dėmesio skyrė dailei, jos populiarinimui ir teoriniam apmąstymui; jis laikomas vienu ryškiausių romantizmo estetikos šalininkų ir propaguotojų.

Didžiąją savo gyvenimo dalį rašytojas buvo glaudžiai susijęs su buvusios Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės žemėmis, laikė save šių žemių patriotu. Jaunystėje jis gyveno šeimos dvaruose netoli Pružanų (dab. Baltarusija), 1829–1830 m. studijavo Vilniaus universitete (čia iš Jono Rustemo gavo ir dailės pradmenis), suimtas dėl politinės veiklos ir porą metų kalintas, 1832–1838 m. praleido Vilniuje prižiūrimas policijos (didesnės bausmės išvengė tik tetai, Vilniaus vizičių vienuolyno vyresniajai, užtarus jį gubernatoriui). Vėliau ilgai gyveno Volynėje, Lucko paviete, 1853 m. persikėlė į Žitomirą, 1860 m. apsigyveno Varšuvoje, o po 1863 m. buvo priverstas emigruoti (daugiausia gyveno Drezdene, mirė Ženevoje). Netgi būdamas toli nuo Lietuvos ir Vilniaus, palaikė itin glaudžius ryšius su čionykščiais intelektualais, skelbė straipsnius vietiniuose periodiniuose leidiniuose. 1841–1851 m. Vilniuje net leido ir redagavo žurnalą *Athenaeum*, skirtą istorijos, literatūros ir meno klausimams.

Kraševskio susidomėjimas daile pastebimas nuo 1840 m. Jis reiškėsi gana įvairiomis formomis: kritikos straipsniais, korespondencija su dailininkais, publicistika bei eseistika, nagrinėjančia meninio gyvenimo aktualijas, publikacijomis apie senąjį, ikikrikščioniškąjį meną (šiuos tyrimus 1860 m. vainikavo veikalas *Slavų dailė, ypač ikikrikščioniškoje Lenkijoje ir Lietuvoje – Sztuka u Słowian, szczególnie w Polsce i Litwie przedchreścijańskiej*), kultūros paminklus, kelionių po Italiją ar kitas Europos šalis ar gimtąjį kraštą aprašymais, biografinių duomenų apie dailininkus rinkimu, ikonografinių šaltinių kaupimu. Dalis rašytojo svarstymų apie meninę kūrybą apibendrinta 1857 m. Lvove išleistoje knygoje *Pokalbiai apie literatūrą ir meną* (*Gawędy o literaturze i sztuce*).

Dailininko ir jo kūrybos motyvai aptinkami ir jo grožiniuose kūriniuose.

Dailininkas ir menas, menininko likimas – tipiška Romantizmo epochos literatūros tema, leidusi autoriams išdėstyti savo kūrybinius manifestus ar estetines bei etines programas. Šią temą aptinkame tiek prozos, tiek poezijos veikaluose (pavyzdžiui, Vladislovo Sirokomlės – Liudviko Kondratavičiaus poemoje *Stella Fornarina*

(1858) pasakojama Raffaello istorija, paskutinio, nebaigto šio rašytojo kūrinio *Du paveikslai* (*Dwa obrazy*, 1862) pagrindinis herojus yra į tėviškę iš Italijos grįžtantis dailininkas, Vincento Polio poema *Wit Stwosz* (1857) skirta žymaus Krokuvoje dirbusio skulptoriaus gyvenimui ir pan.).

Kraševskio literatūrinėje kūryboje dailės (ar plačiau – meno, menininko) konflikto su tikrove tema gvildenama ne kartą. Jai skirti apsakymai *Poetas ir pasaulis* (*Poeta i świat*, 1839), *Po itališku dangumi* (*Pod wloskim niebem*, 1845), *Nepažįstamojo prisiminimai* (*Pamiętniki nieznajomego*, 1846), *Apsakymas be pavadinimo* (*Powieść bez tytulu*, 1854), *Sfinksas* (*Sfinks,* 1847).

Antologijoje pristatomas apsakymas *Sfinksas* pasakoja XVIII a. Lietuvos dailininko gyvenimo istoriją. Pagrindinis herojus – dailininkas Jonas Rugpjūtis, gimęs ir augęs kažkur Volynėje iš Žemaitijos kilusio amatininko – dažytojo palikuonis. Po tėvo mirties vietinio dvarininko rūpesčiu išleistas į mokslus, privačiai studijavęs tapybą Vilniuje, vėliau mokęsis Italijoje ir grįžęs į tėvynę. Dramatiška jo asmeninio gyvenimo istorija persipina su sunkumais siekiant profesionalaus meninio išsilavinimo ir pripažinimo, kuriuos lydi tolydžio aktyvėjantys dvasiniai ieškojimai, kūrybos prigimties ir tikslo apmąstymai. Pratarmėje pirmajam knygos leidimui rašytojas prisipažino, kad prie *Sfinkso* dirbo daugiau negu prie kitų savo kūrinių ir jį dedikavo savo draugams, iš kurių du esą supranta meną ir jį kuria. Tai – tapytojas mėgėjas, literatas, meno istorikas ir teoretikas Kazimieras Jaksa Komornickis (1812–1856; beje, 1851 m. Vilniuje išleidęs pirmąją Europos tapybos istoriją lenkų kalba) bei dailininkas Vincentas Smakauskas (1797–1876).

Pasak rašytojo biografo Piotro Chmielowskio (1848–1904), akstinu šiam kūriniui atsirasti buvo tuo metu išaugęs rašytojo susidomėjimas tapybos istorija ir teorija, suaktyvėjusi jo kaip meno kolekcionieriaus veikla, polinkis į filosofinius meno tikslų apmąstymus ir entuziastingas susižavėjimas dailininko kūrybinėmis galiomis[12]. Nuo 1846 m. Kraševskis itin intensyviai ėmė kaupti medžiagą dailininkų biografijų žodynui (projektas liko iki galo neįgyvendintas). Sukaupti įvairūs faktografiniai duomenys galbūt pastūmėjo jį į platesnius apibendrinimus, kurie apsakyme pateikti per skirtingus kūrėjų tipus įkūnijančių personažų galeriją. Nors pasakojamos istorijos veiksmas nu-

12 P. Chmielowski, *Józef Ignacy Kraszewski*, Kraków: Nakład G. Gebethnera i Spółki, 1888, p. 187.

keltas į XVIII a. pabaigą, tačiau pavaizduotos dailininkų gyvenimo realijos ir išreikšti svarstymai apie meno prigimtį visiškai atitinka rašytojo gyvenamąjį laiką.

Be pagrindinio herojaus, rašytojas į pasakojimą įpynė nemažai kitų menininkų. Tarp jų epizodiškai šmėkšteli ir realių asmenybių vardai – minimi dailininkai Pranciškus Smuglevičius (1745–1807), Marcello Bacciarelli (1731–1818). Tačiau dauguma dailininkų – fiktyvios figūros. Ryškiausi personažai – Rugpjūčio ištikimiausias bičiulis skulptorius Titas Mamoničius, menkų gabumų, bet itin geros nuomonės apie save kupinas tapybos mokytojas Atanazas Šyrko, savimi patenkintas vidutinių gabumų portretų tapytojas Mručkevičius (šiame personaže galima įžvelgti šaržuotų Jono Rustemo bruožų), su pastaruoju konkuruojantis Stanislovas Perlis – italų kilmės prasisiekėlis tapytojas, apsukrumu pelnęs garsaus dailininko vardą ir puikiai įvaldęs akademinį paveikslų komponavimo būdą, naudojantis žymių praeities dailininkų kūrinių „citatomis", tačiau nesuvokiantis tikrosios meno esmės... Įdomu, kad nemaža simpatijų apsakymo autorius skyrė dailininkui žydui Jonašui Palmeriui (tai, ko gero, pirmas literatūroje, kad ir imaginacinis, Vilniaus tapytojo žydo portretas), kurį apdovanojo išskirtinėmis etinėmis savybėmis (ištikimas savo tautai ir tikėjimui, jautrus kitų rūpesčiams, tiesiantis pagalbos ranką vargo ištiktiesiems). Našlaitis Palmeris, išaugintas ir išlavintas giminių Frankfurte, iš kitų Vilniuje Rugpjūčio sutiktų dailininkų išsiskiria ir kūrybos principais. Jis dirba sąžiningai, stropiai, naudojasi gyvais modeliais ar tapo iš natūros, siužetų ieško paprastoje aplinkoje arba Senajame Testamente, o jo paveikslai gimsta „iš širdies, lėtai, sunkiai ir varginančiai, [...] kaip gimdo motina – su skausmu ir riksmu"[13]. Dar vienas dailininko tipas – nuoseklaus profesinio išsilavinimo neturintis, bet talentu apdovanotas kapucinų vienuolis Pranciškus, kurio įkvėpta kūryba apsakymo herojų pastūmėja gilesniam religiniam gyvenimui bei vienuolystei ir naujam kūrybos tarpsniui.

Tiek pagrindinio herojaus, tiek kitų apsakyme minimų dailininkų portretuose galima aptikti įvairių rašytojo pažinotų dailininkų bruožų, galbūt ir autobiografinių detalių, nors tikslių pirmavaizdžių ir konkrečių prototipų juose ieškoti nevertėtų. Kraševskio sukurti dailininkų portretai – tai įvairūs šios profesijos žmonių tipai, įkūnijantys skirtingus kūrybinius metodus ir principus, būdingus rašytojo epochai bei gyvenamajai aplinkai ir taip padedantys skaitytojui ją geriau pažinti bei įsivaizduoti.

13 *Wybór pism J. I. Kraszewskiego. Wydanie jubileuszowe*, t. 11, Warszawa, 1879, p. 100.

Filosofiniai rašytojo pamąstymai apie kūrybos prigimtį apsakyme įkūnyti simboliniu sfinkso skulptūrėlės įvaizdžiu: „Sfinksas tai dailininkas. Žmogaus galva – tai didi dvasia, tai dalelytė dievybės jo krūtinėje; gyvulio kūnas – tai mus įpainiojantys gyvuliškos prigimties pančiai; išskleisti sparnai – tai įkarštis, kuris tačiau nepakels akmeninio tvarinio nuo įsipykusios žemės!"[14] Apsakymo pabaigoje vienuolio celėje pastatytas sfinksas su ant keteros pritaisytu kryžiumi tampa Kraševskio siūlomu kūrybos įprasminimo raktu – tik kryžius (tikėjimas) suteikia tikrąją, giluminę prasmę dailininko darbams, kurie be šio ženklo lieka nesuprantami arba dviprasmiški kaip sfinksas.

Apsakyme *Sfinksas* ryškėja romantizmo laikotarpio kūrėjų teoriniai ieškojimai, jų propaguota dailės samprata, iškelianti turinį virš formos ir prigimtinį talentą virš akademinių įgūdžių, tačiau nepaneigianti gilaus profesinio pasirengimo, natūros ir senųjų meistrų studijų, visapusiško intelektinio išsilavinimo vertės. Nors knygoje nesiūlomas vienas konkretus kūrybos receptas, autorius neslepia simpatijų Nazariečių grupės atstovų kūrybai[15]. Rašytojas iškelia to meto vietiniams dailininkams aktualią dilemą – būtinybę aukoti kūrybinę laisvę ir rinktis darbą pagal užsakymus, dėl duonos kąsnio išsižadėti savęs ir pataikauti publikai, kartu suprantant, kad „menas visad paveda, jei norime panaudoti jį kaip būdą materialinės buities pagerinimui"[16]. Kūrinyje realistiškai ir ironiškai pavaizduota XIX a. vidurio Vilniaus ir buvusių LDK žemių meninio gyvenimo panorama, persunkta dailininkų intrigų, konkurencijos, dvasinio menkumo apraiškų, visuomenės nesupratimo ir abejingumo menininkų atžvilgiu. Pateiktose kūrinio ištraukose pristatomi epizodai, geriausiai atskleidžiantys rašytojo nubrėžtą priešpriešą tarp amatininkiškai suprastos, „išmoktos" komercinės tapybos ir dvasingumo persunktos, įgimto genialumo pagimdytos kūrybos.

RŪTA JANONIENĖ

14 *Ibid.*, p. 145.

15 Nazariečiai, arba Nazarėnai, – XIX a. I pusės Vokietijos ir Austrijos dailės akademijos auklėtinių grupė, susibūrusi Vienoje, nuo 1810 m. apsigyvenusi Romoje, apleistame Šv. Izidoriaus pranciškonų vienuolyne, gyvenusi pagal vienuolijos taisykles ir propagavusi antiakademistinę dailės sampratą, pagrįstą Viduramžių ir Renesanso dailės studijomis, senųjų tapybos technikų gaivinimu.

16 *Ibid.*, p. 108.

Jonas Dovydaitis. Juodi debesys

> **Tekstas iš:** Jonas Dovydaitis, *Aerodromo apysakos*, Vilnius: Vaga, 1967, p. 258–261, 264–265, 267–268, 270, 311–312, 334, 336–337 (komentarus parengė Giedrė Jankevičiūtė)

Trečioji kmyga. 1 skyrius. Sargybinis ūkanotame miške

1942 metai, kovo vidurys. Nuo stogų lašnojo, gatvėse automobilių ratai minkė pažliugusią sniego košę. Miestas buvo pilkas, padūmavęs, persisunkęs drėgme. [...]

Praeidamas pro *Konrado* kavinę, Tomas staiga panoro karštos kavos... Vieną mažutį puoduką! Tada ir drėgmė, besisunkianti ligi kaulų, reumatiniai šiurpuliai bematant pradingtų...

Apsidairė. Kavinėje nei vieno pažįstamo veido. Atsisėdo netoli pianino. Už jo nugaros erzėjo du vokiečių puskarininkiai ir gėrė iš kažkokio pilvoto tamsaus butelio, ant kurio etiketės šypsojosi raudonskruotis kapucinas su taurele rankoje. [...]

Tomas siurbčiojo kavą, kuri šiandien labiau kvepėjo lietuviška morka, negu Brazilijos pupele...

Du puskarininkiai smagiai šnekėjosi ir vėl stuktelėjo taureles.

– Už imperijos įžvalgųjį protą... Už Adolfą Rozenbergą [Adolf Rosenberg, 1893–1946]!.. Už jo einzatsštabą, kuris gal net griuvėsiuose gina ir saugo meno turtus!

Tomas suvokė, kad prie kavinės staliuko du puskarininkiai šlovina imperijos ministrą okupuotųjų rytų teritorijų reikalams... Rozenbergas šluote šluoja žaliavą ir maistą, viską grūsdamas į Reichą. Juk jis paskelbė, jog pirmasis Vokietijos reikalavimas rytams – kad jie maitintų vokiečių tautą. Jo dekretai suvarė žydų piliečius į getą... Jis kalba apie kolonizaciją... Jis pranašauja, jog Pabaltijys bus paverstas vokiečių žeme... Tačiau kuo gi čia dėti meno turtai?

Tomas ėmė atidžiai klaustyti, net atbulas stumtelėjo krėslą arčiau puskarininkių. Vienas minkštu, maloniu balseliu šnekėjo:

– Minske buvo didelė ir brangi kolekcija. Milijoninės brangenybės! Paveikslai, gobelenai, marmuro skulptūros, vazos, seni auksiniai laikrodžiai, karališki baldai.

Anksčiau jie puošė lenkų dvarus. Viskas rasta Baltarusijos generalinėje apygardoje. Paveikslai turėjo būti pasiųsti į Lincą ir Kenigsbergą. Tačiau SS norėjo kai ką nušvilpt sau!.. Generolas Štubenrauchas dalį čiupo pats, zonderfiureriai išvežė tris sunkvežimius baldų, paveikslų ir meno daiktų... Bet generalinis komisaras Vilhelmas Kubė apie tai pranešė reichsleiteriui Adolfui Rozenbergui. Kokią audrą pakėlė! Rozenbergas pasiekė ir SS dalinius. Grąžint!

– Mūsų fronto kareiviai – barbarai... – tarė kitas. – Mūsų barake dirbo dailininkas restauratorius iš Berlyno. Jis tiesiog verkė, rodydamas man senus paveikslus, beprasmiškai subadytus durtuvais... Sudaužytas vazas... Tie nuostoliai neatlyginami!..

– Rozenbergas nedovanos! Jis surinks visa, kas dar galima išgelbėti. Jis išsaugos ateinančioms vokiečių kartoms!.. Leningrade, Maskvoje, Ukrainoje dar daug meno turtų... Jau paskelbti specialūs Rozenbergo įsakymai – kad nežūtų nei vienas muziejaus daiktas! Jie papuoš mūsų Reicho meno galerijas, pagarsins jas pasaulyje! Emili! Už neapmatomus plotus ir nesuskaičiuojamus turtus!...

Išgėrę jie vėl plepėjo:

– Šis kraštas kaip Afrika – pilnas paslapčių. Aš važiavau į šiaurę... Kaunas – Daugpilis. Mes pasukome keliu, vedančiu kairėn... Miškas! Nuostabus, jaunas miškas, pilnas saulės ir paukščių... Bet jis dar be žmogaus rankos, be mūsų jėgerių akies... Nevalytos tankmės! Ir vienoje pievutėje – milžinas akmuo. Už mane daug sykių aukštesnis! Dvylika žmonių jo neapkabins rankomis. Granitas. Skandinavų granitas! Ant jo tik ir kalti paminklą. Aš stovėjau sukrėstas. Ant to akmens lietuviai-barbarai dėjo dovanas žaibų dievams. Aš nufotografavau akmenį, na ir, žinoma, save... Aš užrašiau to akmens vardą, nes greta radau sodybą... Akmens keistas vardas... Aš turiu savo užrašų knygutę. Tuojau pasakysiu vardą...

Už Tomo nugaros šlamėjo knygutės lapeliai.

– Pu-ntu-ka-s... – ištarė vokietis. Ir pakartojo susižavėjęs: – Pu-ntu-ka-s... Puntukas... Aš įspėjau greta gyvenusius kaimiečius, kad niekas jo nedrįstų liesti! Aš palikau jiems raštelį su perspėjimu. Ant akmens iškalsiu mūsų amžinos pergalės simbolius. Vokiški rytai! Už juos mes užmokėjome savo krauju! Tu turi mane pagirti. Ant akmens – už granitą stipresnis Adolfas Rozenbergas! Padėka už jo nuostabų *Dvidešimtojo amžiaus mitą* [*Der Mythus des 20 Jahrhunderts*, 1930].

[...]

Tomas klausėsi poemos. Širdį sugniaužė nerimas ir aštrus liūdesys.

– Mes būsime niekam verti, jei neapginsime Puntuko! – tarė jis. – Rozenbergo kaukė ant Puntuko?! Pasityčiojimas iš kojomis trypiamos Lietuvos...

– Ką gi daryti? Puntuko nenurisi ir nepaslėpsi.

– Padovanokim Puntuką Dariui ir Girėnui...

Greičiui toks pasiūlymas buvo visiškai netikėtas. Tomas, pastebėjęs poeto akyse abejonę, aiškino dar karščiau:

– Mes iškalsime bareljefą. Paminklas jiems!

– Pasvarstykim viską prieš ir už.... Skulptorius!

– Kviečiam Pundzių.

– Teisybė. Jis – drąsus vyras. Gal neatsisakys... – linktelėjo Greičius. – Leidimas?

– Rūpinsimės. Jei negausim – slapta.

– Oho! Paminklai kalami ne vieną dieną... Ar ilgai pavyks išlaikyti paslaptį?

– Vietiniams gyventojams išaiškinsim reikalą. Negi atsiras išdavikų? Kam nebrangus Puntukas?

– Lėšos?

– Suaukos Lietuva...

– Kas rinks aukas?

– Mes!..

– Reikia aukų lapų, antspaudo. Tai ne privatus reikalas.

– Taip, tai ne privatus reikalas... – sutiko Tomas. – Paminklą statys komitetas.

– Kas jo nariai?

– Visuomenei žinomi, rimti ir garbingi žmonės. Jie ir sudarys branduolį.

– O jeigu... Juk tai slaptas darbas! Antivokiškas!

– Kooptuosime naujus narius!

[...] Dailininkų sąjunga paskyrė į komitetą įžymų skulptorių [Petrą] Rimšą [1881–1961], dar pora dailininkų... Universitetas neatsiliko – pogrindiniame komitete sutiko dalyvauti prof. [Vladas] Lašas [1892–1966], dailininkas [Telesforas] Kulakauskas [1907–1977] nupiešė komiteto vinjetę ir antspaudą. Architektai taip pat pasišnibždėjo tarpusavyje ir sutiko dalyvauti konsultantais.

Aukštas, jau nebe jaunas, beveik žilo plauko, tauraus veido archeologas, istorikas ir rašytojas [Petras] Tarasenka [1892–1962] išklausė Tomo ir tarė:

– O aš jus atsimenu! Iš barzdelės atsimenu! Aš įsidėmėjau jus vienoje aviacijos šventėje. Jūs dėvėjote aeroklubo uniformą...

– Buvo tokie geri laikai... – kukliai atsakė Tomas.

– O dabar apie Puntuką. Domitės, ką aš galvoju?

Archeologas prieš atsakydamas susirado kažkokią storą papkę su nemažu rankraščiu, pasklaidė lapus, atsivertė reikiamą puslapį, bakstelėjo:

– Štai kur aš jį padėjau! Akmenys-aukurai. Puntukas iš šios giminės! Senų senovėje, dar pagonybėje, ant to akmens buvo aukojama dievams... O kad norite paversti Puntuką paminklu – ideali mintis! Nuo neatmenamų amžių akmenys žmogaus naudojami istoriniams paminklams. Dar Herodoto laikais būdavo randama akmenų, lytėtų žmogaus rankos ir kirstuko... Tiesa, tada jie nemokėjo paaiškinti atsiradimo priežasčių. [...]

– Mokslui padedant, tūkstančius metų tylėję akmenys prakalbėjo ir atskleidė šimtmečiais saugotas paslaptis... Gaila tik, kad ligi mūsų dienų istorinių akmenų nebedaug likę... Anksčiau nemažai jų neprotingai sunaikinta, o kartais ir dabar neišmanėlių žalojami arba sprogdinami. Pasirūpinkime jų apsauga! Lakūnų bareljefas atgaivins Puntuką. Jis taps neliečiamu!..

[...]

Skulptorius paniuręs išklausė Tomo pasiūlymą kalti ant Puntuko bareljefus ir tuoj ėmė neramiai sukinėtis krėsle.

– Tai matai... Tai žinai... Čia...

Jis neprasitarė, ko baiminasi, tačiau buvo aišku, kad apsispręsti jam be galo sunku.

Nuo skulptoriaus svorio girgždėjo kėdutė. Atrodė, lyg jis sėdėtų ant vinies.

Taip praėjo gal dešimt kankinančių minučių. Pundzius neištarė „ne“, bet nepasakė ir „taip“. Jis skėsčiojo rankomis, stambios kumštys susigniauždavo ir vėl atsigniauždavo. Jis žvilgčiojo labai susirūpinęs paeiliui į abu svečius, tarsi norėdamas, kad jie pirmieji kažką svarbaus ištartų...

Galų gale Pundzius, dar labiau apsiniaukęs, pasakė:

– Sutinku.

Jis pridūrė, kad reikia būtinai nuvažiuoti ir apžiūrėti akmenį, jo struktūrą, pasižiūrėti, kaip akmenį apšviečia saulė, aptarti, kokiame aukštyje būtų bareljefas... Svarbiausia – apžiūrėti akmenį.

– O archeologai? Jie sutiks?

Tomas iš portfelio išsitraukė aplanką, atkišo skulptoriui dokumentą. Tarasenka savo parašu tvirtino, kad istoriniu požiūriu Puntukas neturi jokios mokslinės vertės...

Net poetas Graičius nustebo:

– Oho! Bet man atrodo, kad gerbiamas archeologas suklydo... Argi Puntukas – paprastas akmenėlis? Toks, kurį galima skaldyti plentui?

Tomas paaiškino:

– Puntukas – ne paprastas akmenėlis!.. Bet jeigu ant popieriaus išklosi visas jo dorybes, kas gi mums duos leidimą? O dabar, kai mano rankose tokia bespalvė charakteristika, ar kultūros paminklų apsaugos inspekcijoje kas nors priešinsis?

[...]

4 skyrius. Akmuo skamba kaip varpas

[...]

Jie visi susirinko prie akmens, padengto balzgana sniego kepure. Pundzius nusimovė pirštinę ir čiupinėjo šaltą Puntuko veidą.

– Akmuo labai prastas... – tarė skulptorius. – Su juo reikia elgtis atsargiau, kaip su kiaušiniu!..

– Trapus! Kad tik kas – ir skils ne taip... – pagavo skulptoriaus mintį Giraitis.

Pundzius atidžiai apžiūrinėjo akmenines gysleles, turbūt iš čia, miške, susirinkusių tik jam vienam suprantamą, keistą kristalų raštą. Skulptorius parodė, kur kirsti kelias negilias skylutes. Meškauskas ir Šiaučiulis ėmėsi plaktukų.

Istorinis akimirksnis! Tūkstančius metų neliestą, vien vėjo galąstą akmenį ėmė žeisti žmogaus ranka, žmogaus instrumentas. Tomas dirstelėjo į laikrodį.

– Lietuva okupuota... Dešimtos septynios minutės, lapkričio aštuoniolikta, keturiasdešimt antrieji metai... – buhalteriškai tiksliai tarė Tomas.

Prie akmens stovėjo šešiese, neskaitant netolimo gyventojo vaikų, kurie išgirdę dūžius atbėgo pasižiūrėti...

Kai skylės akmenyje tiek pagilėjo, kad į jas galėjai įsprausti plieninius pleištus, atėjo pats svarbiausias akimirksnis. Nuo Puntuko atskils pirmas nereikalingas luito gabalas.

– Tomai, – kūjį!.. – tarė skulptorius. – Šiaip ar taip, – esi komiteto pirmininkas. – Pundzius nusijuokė trumpu sausu vyrišku juoku: – Jei sugadinsi akmenį – tavo sąžinei!..

Dzingt, dzingt, dzingt... – skambėjo plaktukas, atsimušdamas į pleištus. Tomas kalė neskubėdamas.

– Akmuo skamba kaip varpas... – po pauzės tarė Pundzius. – O kad šitą pleištą – drožk, Tomai, du kartus... Ir į šitą stipriau...

Galų gale nuo Puntuko atplyšo nemaža akmeninė skiedra ir bumptelėjo po kojų. Skulptorius apžiūrinėjo atvertą akmenį. Tomas giliai alsavo ir tylėjo. Štai ir baigiasi keturiasdešimt antrieji... Kovo mėnesį jis sėdėjo kavinėje ir girdėjo pašnekesį apie Rozenbergo kaukę ant Puntuko akmens... Tada irgi buvo sniegas... Ir dabar sniegas... Šiandien lapkričio aštuonioliktoji... Bet tada, pavasarį, jis buvo bejėgis... O dabar...

[...]

6 skyrius. Nepaprasta vasara

[...]

– Tu vėl išvažiuoji?

– Į Anykščius. Su komisija.

– Kas dar be tavęs važiuoja?

– Du rašytojai, du archeologai, skulptorius Rimša, dailininkas [Leonardas] Kazokas [1905–1981], architektas [Kazimieras] Šešelgis [1915–1998]... Priimsim Pundziaus darbą... [...]

Tomas sukinėjosi tarp komisijos narių, bet jo tarsi nebuvo. Jis nesimaišė pokalbin, vien uoliai gaudė kiekvieną žodį ir dėjosi į galvą. Tiesa, jis buvo kaip reta susijaudinęs, bet slėpė tai... Pabaigtuvės!

Vienas komisijos narių apsižvalgė ir pasakė, kad tas lubinas gražiai mėlynas, bet jau per daug praktiškas augalas... Jo nuomone – lubinas paminklui ne visai tinkąs, čia turėtų vilnyti švelni graži ir natūrali pieva... Gal kada nors pavyksią šią privačią žemę išpirkti ir įsteigti parką?..

Archeologai džiaugėsi, kad Puntuko kaip gamtos paminklo bendroji išvaizda nepakitėjusi... Pasipuošdamas bareljefu, jis suvyriškėjęs, įgijęs solidesnę išvaizdą.

Senas skulptorius Petras Rimša, autorius įžymiausių nacionalinių *Lietuvos mokyklos* ir *Arimas jaučiais* skulptūrų, kuriomis dar prieš karą gėrėjosi visas pasaulis, akylai apžiūrėjęs Puntuką, pasakė:

– Pundziaus šedevras! Kokie lakoniški ir griežti siluetai!.. Retas turi tokią Dievo dovaną – aštrų ritmo pajautimą, disciplinuotą ritmą, puikiai veikiantį žiūrovą... Man labai patinka, kad lakūnų veidų bruožai simboliškai apibendrinti ir kartu yra realistiniai portretai... Nepraradę savo žmogiškumo ir panašumo! Šitokia sintezė įmanoma tik dideliam meistrui!

[...]

Tomas iš Anykščių išsivežė oficialų priėmimo aktą, kuriame, tarp kita ko, komisijos buvo parašyta: „.... vienu balsu nutarė, kad Dariaus ir Girėno paminklas – tinkamai atliktas, patenkina meninius reikalavimus... Paminklui jokie pataisymai nereikalingi...“

KOMENTARAS

Apysakos fabula pagrįsta Dariaus ir Girėno skrydžio bei amžininkų pastangų įamžinti jų žygį II pasaulinio karo metais peripetijomis. Pagrindiniai pasakojimo herojai įvardyti dedikacijoje: „Skiriu skulptoriui Broniui Pundziui ir lakūnui Tomui Zaukai“ (p. 125). Pundzius (1907–1959) figūruoja tikru vardu, Zauka aprašytas kaip Tomas Liepa. Iš tikrųjų Zauka (1899–1970) buvo lakūnas, vienas civilinės aviacijos Lietuvoje pradininkų ir komiteto Dariaus ir Girėno paminklui statyti pirmininkas. Jo iniciatyva ir pastangomis Pundzius 1942 m. žiemą – 1943 m. pavasarį ir vasarą, padedamas kelių akmentašių, iškalė Dariaus ir Girėno bareljefą ant Puntuko akmens. Paminklas iškilmingai atidengtas minint skrydžio dešimtmetį. Paminklo istorija gana taupiai buvo nušviesta karo metų periodinėje spaudoje, sovietmečiu jos taip pat nesistengta garsinti. Dovydaičio beletrizuotas pasakojimas bėgant laikui (ypač pasitraukus iš gyvenimo įvykių liudytojams, su kuriais rašytojas bendravo), įgyja autentiško šaltinio vertę, atskleidžiančią gyvų istorinių detalių, kurių neleidžia rekonstruoti išlikę oficialūs dokumentai.

Rašytojo pateikti faktai, kuriuos įmanoma patikrinti remiantis kitais šaltiniais, tarpukario Kauno kasdienybės, žmonių santykių bei darbų apibūdinimai leidžia vertinti apysaką kaip gana patikimą epochos realijų aprašymą. Tikru galima laikyti net pasakojimą apie Pundziaus konfliktą su Vokietijos telegramų atstovu Lietuvoje, įvykusį per Pramonės, prekybos ir amatų rūmų (archit. Vytautas Landsbergis-Žemkalnis, dailininkai Petras Kalpokas, Jonas Prapuolenis, Pundzius, Stasys Ušinskas)

atidarymą 1938 m. liepą ir nacių okupacijos metais neva privertusį skulptorių slapstytis[17]. Tą pačią istoriją kiek kitaip sovietmečiu pasakojo Pundziaus biografai, greičiausiai neturėję tikslių žinių ir panaudoję plačiai žinomą gandą kaip propagandinę priemonę, padėjusią išryškinti skulptoriaus antifašistines pažiūras ir jų nulemtą pusiau legalų būvį II pasaulinio karo metais. Pavyzdžiui, dailės istorikas Stasys Budrys (1932–1970) skulptoriaus monografijoje šią istoriją pateikia taip: „Buvo pakviesti ir rūmus puošę dailininkai [kalbama apie Pramonės, prekybos ir amatų rūmų atidarymo pokylį]. B. Pundzius apsivilko fraką, su kuriuo atrodė labai elegantiškai, šoko gerai, lengvai... Tik štai supykęs dailininkas visų garbingų svečių akivaizdoje taip trenkė vienam vokiečiui už ‚Heil, Hitler!‘, kad šis krito kaip lapas... Apie šį įvykį kitą dieną kalbėjo visas Kaunas. (Hitlerinės okupacijos metais sumuštasis buvo aukštas gestapo karininkas. Draugai patarė B. Pundziui nesirodyti jam akyse, ir skulptorius iš Kauno pasitraukė kuriam laikui į periferiją...)“[18]. Įdomu, kad pasakodamas Dariaus ir Girėno portreto atsiradimo ant Puntuko istoriją ir visuomenės reakciją į šį kūrinį monografijos autorius remiasi ne 1967 m. išleista Dovydaičio knyga, bet netiesioginio įvykių liudytojo savo bendraamžio skulptoriaus Juozo Kalinausko (g. 1935) žodžiais; lakūnų atminimo įamžinimo komiteto pirmininką pervadina Alg. Zauka, nors Tomas Zauka dar buvo gyvas ir, bent jau aviatorių aplinkoje, pakankamai gerai žinomas. Be abejo, galėjo būti ir taip, kad 1970 m. išleistos Pundziaus

17 „Tai atsitiko dar prieš karą, iškilmingai atidarant Pramonės, prekybos ir amatų rūmus Donelaičio gatvėje. Naujieji rūmai – Kauno puošmena. Jų paradines duris užsakė Švedijoje, liustras – Čekoslovakijoje, granitą vežė iš Suomijos... Juodo ąžuolo baldus aptraukė gryna oda. Dailininkai piešė ant sienų freskas, įstatė spalvotus langų vitražus, o viršum portalo reljefinę skulptūrą iškalė Pundzius... Jo skulptūra vaizdavo mergaitę prie pilno obuolių krepšio, su knyga rankoje, o greta jūros bangas skrodė laivas. [...] Po oficialių tostų susirinkusieji išsibarstė grupėmis po kambarius, kur veikė nemokami bufetai, lūžtantys nuo gėrybių. Pundzius, savo laimei ar nelaimei, pateko kambarin, kur šeimininkavo laikraštininkai; jų tarpe ir Ričardas Kosmanas, kultūrferbando generalinis sekretorius, vokiečių telegramų agentūros atstovas Lietuvoje. Kosmanas, jau kauštelėjęs, linksmai sušuko, kilstelėdamas ranką: ‚Heil Hitler!, Pundzius!..‘ Pundzius jį nusvilino juodomis akutėmis ir rūsčiai tarė: ‚Pakartok!‘ Kosmanas dar labiau išsitempė ir pakartojo dar garsiau: ‚Heil Hitler!‘

Pundzius tėškė jam į žandą. Rodos, vos prisilietė, bet akmenskaldžio ranka – ne juokas. [...] Kitą dieną laikinojoje sostinėje garsiai sušneko, kad Lietuvoje Pundzius pirmasis pakėlė ranką prieš hitlerinį fašizmą...“ (J. Dovydaitis, *Aerodromo apysakos*, Vilnius: Vaga, 1967, p. 247–248).

18 Plg. S. Budrys, *Bronius Pundzius*, Vilnius: Vaga, 1969, [b. p.].

monografijos rankraštis buvo parengtas dar iki pasirodant Dovydaičio apysakai, išleistai 1967 m., nes sovietinėse leidyklose knygos pragulėdavo ir dešimt metų, tad Budrys negalėjo pasinaudoti Dovydaičio pateiktąja informacija.

Vertinant Budrio darbą būtina prisiminti, kad karo metų periodika sovietmečiu buvo saugoma bibliotekų specialiuosiuose fonduose ir prieinama tik gavus atitinkamus leidimus; dalį archyvinių dokumentų, kurie šiandien saugomi valstybiniuose rinkiniuose, tebeturėjo privatūs asmenys; Tomo Zaukos prisiminimai, kuriais šiandien naudojasi istorikai, greičiausiai dar nebuvo parašyti, o jei ir parašyti, tai laikomi giliai stalčiuje ir rodomi tik patikimiems žmonėms. Kaip bebūtų, šiuo atveju grožinės literatūros kūrinys yra tikslesnis dailės istorijai svarbios informacijos šaltinis negu sovietinės cenzūros sąlygomis parengta menotyrinė knyga.

Nuo Dovydaičio ir Budrio publikacijų pasirodymo turėjo praeiti beveik pusė šimto metų, kad paminklo istorija pagaliau būtų rekonstruota iš tiesų išsamiai ir visapusiškai: 2008 m. žurnalas *Aviacijos pasaulis* (nr. 10) išspausdino aviacijos istoriko, Aviacijos muziejaus darbuotojo Gyčio Ramoškos (g. 1946) straipsnį „Puntuko įdvasinimas“, greičiausiai suteikusį impulsą ir naujam tyrimui, kurį atliko Anykščiuose gyvenantis žurnalistas Tautvydas Kontrimavičius (g. 1964). Jo straipsnis „Akmuo aistrų katile“, kurį 2011 m. liepos 11 d. paskelbė internetinis tinklalapis www.bernardinai.lt, apibendrina ir Ramoškos, ir Dovydaičio, ir karo metų bei išeivijos periodikos duomenis, papildydamas juos liudytojų prisiminimais.

GIEDRĖ JANKEVIČIŪTĖ

ESEISTIKA

Griežtai apibūdinti esė žanrą sunku. Tai pagrįstų jau pati pavadinimo kilmė iš pranc. *essai* – bandymas, apmatas. Esė radosi ir formavosi meninio, publicistinio ir mokslinio stiliaus sandūroje. Subjektyvumas – viena svarbiausių esė charakteristikų: visos esė temos ir įvaizdžiai, pasak literatūros tyrinėtojos Elenos Baliutytės, išeina iš autoriaus „aš“ ir į jį sugrįžta[1]. Esė autoriui svarbu savojo vidinio „aš“ reakcijų stebėsena, kartu jis siekia sukurti patrauklų, intriguojantį, originalų pasakojimą. Tačiau esė jokiu būdu nėra vien vaizduotės darinys; paprastai ji rašoma siekiant aptarti, atskleisti, išryškinti kokią nors problemą, idėją, pristatyti nuomonę, savitą faktų interpretaciją. Dažnai esė turi šviečiamųjų tikslų. Nuo mokslinio teksto esė skiriasi ne tik subjektyvesniu požiūriu, emocinių ir estetinių argumentų vartojimu, bet ir negriežta, dažnai asociacijomis paremta struktūra.

Esė žanro pradžia siejama su prancūzų Renesanso filosofo ir politiko Michelio de Montaigne’io (1533–1592) veikalu *Esė*[2], publikuotu 1580 m. Sąlygas plisti esė sudarė auganti rašto kultūra, lėmusi ne tik tekstų, bet ir jų sklaidos formų įvairėjimą. Laikraščių ir žurnalų atsiradimas skatino plėtotis publicistiką, o kartu atvėrė galimybes intelektualams (rašytojams, filosofams, meno žinovams ir t. t.) skaitančiajai visuomenei pristatyti savo nuomonę. Esė itin išpopuliarėjo XIX a., tačiau dar palankesnis šio žanro raidai buvo greitą skaitymą skatinusios masinės kultūros suklestėjimo ir itin sustiprėjusio individualizmo paženklintas XX a.

1 E. Baliutytė, Daugiabalsis lietuvių esė pasaulis (2002–2004), *www.booksfromlithuania.lt/old/index.php?page_id=73*.

2 Vertimas į liet. k.: M. de Montaigne, *Esė*, 2-as pataisytas leidimas, iš pranc. k. vertė D. Droblytė, Vilnius: Tyto alba, 2011.

Vertinant esė dailės istorijos požiūriu, akivaizdus jos ryšys su dailės kritika ir egožanrais, pirmiausia – atsiminimais ir dienoraščiu. Intymaus, suasmeninto pasakojimo, skirto tarsi vienam konkrečiam skaitytojui ir tuo kuriančio tiesioginės komunikacijos, pašnekesio iliuziją, poveikis sustiprina esė autoriaus perteikiamos informacijos (taip pat ir dailės žinių) daromą įspūdį. Dėl to dailės kritikai mėgsta pasitelkti eseistinį rašymą, siekdami įtaigiau perteikti naują informaciją apie dailės kūrinius, jų autorius, taip pat dailės istorijos atradimus, plečiančius amžininkų akiratį. Eseistiniai dailės istorijos veikalai amžininkų estetines pažiūras bei meninį skonį formuoja paveikiau už akademines studijas (pavyzdžiui, Johnas Ruskinas buvo vienas skaitomiausių XIX a. autorių, o tarp populiariausių XX a. dailės istorikų – eseistinį rašymo stilių kultivavę Ernstas Gombrichas ir Kennethas Clarkas). Kita vertus, esė autorius pats reprezentuoja savo laiko ir šalies kultūrą, tad savo tekste fiksuoja tai, kas aktualu jo epochai: dailės gyvenimo realijas, dailės kūrinių vertinimus ir interperetacijas, dailės įvykių kontekstą ir aplinkybes, kultūros įvaizdžius, ženklus, menines bei intelektines madas. Pastarieji esė ypatumai – vienas šio žanro aspektų, dominančių dailės istorikus.

Nors, kaip minėta, subjektyvumas yra labai svarbus esė požymis, tačiau eseistas plėtodamas savo požiūrį neretai pasitelkia tikslius faktinius duomenis bei mokslinę vertę turinčius argumentus. Kartais esė turi poleminį pobūdį; tokiais atvejais pristatomi ne tik įrodymai, bet ir ginčijami teiginiai, nušviečiantys diskusijas, kurios nebūtinai atsispindi kituose rašytiniuose šaltiniuose.

Kitaip sakant, esė dailės istorijai naudinga tuo, kad suteikia pakankamai patikimų ir kituose šaltiniuose nebūtinai aptinkamų žinių apie epochos meninę kultūrą, teksto autoriaus ir jo bendraminčių estetines pažiūras, mėgstamus dailininkus ir kūrinius, vertinamus meno paminklus ir naujas dailės patirtis, padėdama apčiuopti naujų požiūrių ištakas, išryškindama nuomonių susidūrimus ir estetinių kriterijų išsiskyrimus.

Klasikiniais dailės istorijos šaltiniais laikomi įvairių šalių XIX ir XX a. rašytojų ir filosofų esė apie dailę. Tai prancūzų Guillaume'o Apollinaire'o, Charles'o Baudelaire'o, Yves'o Bonnefoy, brolių Edmond'o ir Jules'io de Goncourt'ų, Paulio Valéry, vokiečių Walterio Benjamino, Rainerio Maria Rilke, lenko Zbigniewo Herberto, amerikietės Susan Sontag ir kt. tekstai. Lietuvos dailės istorijos tyrimams svarbi

apie Lietuvos ir lietuvių išeivijos dailę bei dailininkus rašiusių XX a. autorių Tomo Sakalausko, Aušros Marijos Sluckaitės ir kt. eseistika.

Esė giminiškumą dailės kritikai iliustruoja literatūriniu talentu apdovanotų dailės istorikų ir teoretikų tekstai. Pavyzdžiui, dabartinėje Lietuvos dailės kritikoje esė žanrą sėkmingai plėtoja Alfonsas Andriuškevičius, Laima Kreivytė, Agnė Narušytė, Ernestas Parulskis, Eglė Paulina Pukytė, Ramutė Rachlevičiūtė ir kt. Jų rašiniai, kaip ir klasikinės arba vakarietiškos esė – dailės istorijos šaltinio vertę turintys tekstai, kurie perteikia subjektyvius išgyvenimus patirtus stebint dailės kūrinį, aplankius parodą, pabendravus su dailininku ar dailės gyvenime dalyvavusiu ir šia savo patirtimi besidalijančiu asmeniu, nuvykus į dailės paminklais turtingą vietovę, patrauklia literatūrine forma taip pat pateikia profesionalias dailės kūrinių interpretacijas.

GIEDRĖ JANKEVIČIŪTĖ

Rainer Maria Rilke. Auguste Rodin

> **Tekstas iš:** Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, iš vokiečių k. vertė Antanas Gailius, Vilnius: Aidai, 1998, p. 40–44 (komentarus parengė Giedrė Jankevičiūtė)

Šita Rodino galia išaukštinti laikinumą ir suteikti jam tvermę atsiskleisdavo visais tais atvejais, kai jo mene veržėsi atgyti istoriniai siužetai ar personažai; o iškiliausiai galbūt *Kale piliečiuose*[3]. Visi istoriniai duomenys čia sutilpo keliose Froissart'o kronikos skiltyse[4]. Tai buvo istorija, pasakojanti, kaip Kalė (pranc. *Calais*) miestą laiko apgulęs Eduardas III, Anglijos karalius; kaip karalius atsisako pasigailėti bado mirties išsigandusio miesto: kaip tasai pat karalius pagaliau sutinka pasitraukti nuo miesto sienų, jeigu šeši iškilniausi jo piliečiai atsiduos į jo rankas, „ir jis galės daryti su jais ką tinkamas“. Ir karalius reikalauja, kad tie piliečiai išeitų pro miesto vartus basi, vienmarškiniai, su virvėmis ant kaklų ir miesto bei tvirtovės raktais rankose. Dabar kronikininkas vaizduoja tą sceną mieste; pasakoja, kaip burmistras, Messire Jeanas de Vienne, paliepia skambinti varpais ir kaip miestiečiai renkasi rinkos aikštėje. Jie girdėjo grėsmingąją žinią, tad dabar laukia ir tyli. Bet iš jų tarpo jau keliasi didvyriai išrinktieji, pajutę pašaukimą numirti. Čia pro kronikininko žodžius prasiveržia minios riksmai ir verksmai. Net jis pats valandžiukę rodosi susijaudinęs ir rašąs virpančia plunksna. Tačiau vėlei susikaupia. Pamini keturių didvyrių vardus, dviejų pamiršta. Apie vieną pasako, kad tai buvęs turtingiausias miesto pilietis, apie kitą – kad buvęs gerbiamas ir nieko nestokojęs, o „dukterimis turėjęs dvi dailias paneles“, apie trečiąjį kronikininkas žino tik tiek,

3 Vienas garsiausių Rodino kūrinių – 1888 m. Kalė municipaliteto užsakymu sukurtas paminklas miestiečiams, herojiškai pasiaukojusiems dėl kitų labo – čia ir toliau sudaryt. past.

4 Turimas omenyje Jeano Froissart'o Šimto metų karo pirmosios pusės (1322–1400) aprašymas. Kronika buvo parašyta tarp 1369 ir 1400 m.; ją sudaro keturios knygos. Kalė apsiausties (1436 m. rugsėjis – 1437 m. rugpjūtis) istorija pasakojama pirmojoje knygoje, rašytoje tarp 1369–1373 m. Rilke prieš leisdamasis į paminklo aprašymą išstudijavo kronikos tekstą.

kad tas buvęs turtingas valdomis ir įpėdiniais, o apie ketvirtąjį – kad buvęs trečiojo brolis. Froissart'as pasakoja, kad jie nusirengė ligi apatinių, kad užsirišo virves ant kaklų ir kad šitaip leidosi žygin su miesto ir tvirtovės raktais. Praneša, kaip jie atėjo į karaliaus stovyklą; vaizduoja, kaip karalius juos priėmė ir kaip budelis jau stovėjo šalia jų, kai valdovas, karalienės prašomas, dovanojęs jiems gyvybę. „Jis išklausė savo žmonos, – sako Froissart'as, – nes toji buvo labai nėščia“. Daugiau kronikoje nieko nėra parašyta.

Tačiau Rodinui tos medžiagos jau pakako. Jis iškart pajuto, kad šioje istorijoje buvo akimirka, kai įvyko didis dalykas, nesusijęs su laiku ar vardu, nepriklausomas ir paprastas. Visą dėmesį jis sutelkė į išėjimo momentą. Matė, kaip tie vyrai pradėjo savo žygį; pajuto, kaip kiekviename iš jų dar sykį pasikartojo visas nugyventas gyvenimas, kaip kiekvienas, apsunkęs nuo savo praeities, stovėjo pasirengęs išnešti ją iš senojo miesto. Šeši vyrai iškilo jam prieš akis, ir kiekvienas vis kitoks; tik du broliai buvo tarp jų, galbūt šiek tiek į kits kitą panašūs. Tačiau kiekvienas skyrium ir savaip apsisprendė ir savaip gyveno šią paskutinę valandą, šventė ją savąja siela ir kentėjo ją savo kūnu, trokštančiu gyventi. O paskui ir figūros pradingo Rodinui iš akių. Jo atmintyje iškilo gestai, atsisakymo, atsisveikinimo, atsižadėjimo gestai. Gestų gestai. Jis ėmė juos rinkti. Visus juos pavaizdavo. Jie patys pylėsi iš jo pažinimo gausybės. Atrodė, tarytum jo atmintyje būtų iškilę šimtas didvyrių, besiveržiančių pasiaukoti. Ir Rodinas priėmė visą šimtą ir padarė iš jų šešis. Pavaizdavo juos nuogus, kiekvieną skyrium, su visu šiurpstančių kūnų iškalbingumu. Didesnius nei gyvenime: natūralaus jų ryžto didumo.

Sukūrė senį nukarusiom, per sąnarius atsipalaidavusiom rankom; ir suteikė jam sunkų, čiūžčiojantį žingsnį, nusidėvėjusią karšinčių eigastį ir nuovargio išraišką, srūvančią jo veidu į pačią barzdą.

Sukūrė raktus nešantį vyrą. Tas dar turi gyvybės daugeliui metų, ir visa ji susitvenkusi į ūmai stojusią paskutinę valandą. Vyras ją vos beištveria. Lūpos sučiauptos, rankos įsmigusios į raktą. Jis padegė savo jėgą, ir ši dega jame, jo užsispyrime. Sukūrė vyrą, abiem rankom laikantį nuleistą galvą, tarytum mėginantį susikaupti ir dar akimirką pabūti vieną.

Sukūrė abu brolius, kurių vienas dar gręžiasi atgal, o kitas ryžtingu atsidavimo judesiu palenkia galvą, tarytum jau kišdamas ją po budelio kirviu.

Ir sukūrė neapibrėžtą judesį to vyro, kuris „eina per gyvenimą“. *Le Passant* – taip šią statulą pavadino Gustave'as Geffroy[5]. Vyras jau eina, bet dar sykį atsisuka atgalios, ne į miestą, ne į verkiančius ir ne į tuos, kurie eina drauge. Jis atsisuka pats į save. Jo dešinė ranka pakyla, sulinksta, siūbuoja; jo sauja atsiveria ore ir paleidžia kažką, maždaug kaip laisvėn paleidžiamas paukštis. Tai atsisveikinimas su viskuo, kas netikra, su laime, kurios dar nebūta, su kančia, kuri dabar jau veltui lauks, su žmonėmis, kurie kažkur gyvena ir kuriuos kada nors gal būtum sutikęs, su visomis rytojaus ir porytojaus galimybėmis, o drauge ir su tąja mirtimi, kurią tareisi esant tolimą, švelnią ir tykią – dar negreit, dar labai negreit.

Ši stovyla, pastatyta senam, tamsiam parke, galėtų būti paminklas visiems jaunystėje mirusiems.

Ir šitaip Rodinas kiekvienam iš tų vyrų suteikė gyvybę paskutiniu jų gyvenimo gestu.

Paskiros figūros savo paprasta didybe atrodo iškilnios. Nejučia pamąstai apie Donatello, o galbūt dar veikiau – apie Clausą Sluterį ir jo pranašus Dižono (pranc. *Dijon*) katedroje[6]. Iš pradžių regisi, kad Rodinas visai nieko nedarė, sudėdamas juos į grupę. Davė jiems vienodus drabužius, marškinius ir virves, ir sustatė į gretą dviem eilėmis; tris, jau bežengiančius, į pirmą eilę, kitus, pasigręžusius dešinėn, pirmiesiems už nugarų, tarytum prie jų besidedančius. Paminklui paskirtoji vieta buvo Kalė miesto rinkos aikštė, ta pati, iš kurios kitados prasidėjo sunkusis žygis. Ten dabar turėjo stovėti tie tykūs atvaizdai, tik šiek tiek žemo laiptuko kilstelėti aukščiau kasdienybės, tarytum nejaukioji eisena galėtų prasidėti bet kada, bet kuriuo metu.

Tačiau Kalė miestas nesutiko statyti paminklo ant žemo cokolio, nes tai buvo pernelyg neįprasta. Ir Rodinas pasiūlė kitą pastatymo būdą. Reikią, girdi, pareikalavo jis, pačiam pajūry pastatyti bokštą, keturkampį, nuo pat pagrindo tokių pat matmenų, paprastomis, tašytomis sienomis ir dviejų aukštų aukštumo, o ten, viršuje, reikėtų sustatyti šešis miestiečius vėjo ir dangaus vienatvėje. Buvo galima numanyti, kad ir šis pasiūlymas bus atmestas. Ir vis dėlto jis atitiko kūrinio esmę. Jeigu tokio mėginimo

5 Gustave Geffroy (1855–1926) – dailės kritikas; Rodinas yra sukūręs jo portretą.

6 Claus Sluter (apie 1340–apie 1405) – olandų kilmės dailininkas, vienas žinomiausių vadinamosios internacionalinės Gotikos skulptorių, dirbęs Briuselyje, Paryžiuje ir kt., bet daugiausia Dižone; Rilke iš tikrųjų turi omenyje ne Dižono katedros skulptūras, bet Šampmolio kartūzų vienuolyno bažnyčios pranašus – vadinamąjį „pranašų šulinį“.

būtų buvę imtasi, būtų atsiradusi neprilygstama proga pasigrožėti vientisumu tos grupės, susidedančios iš šešių paskirų figūrų ir vis dėlto taip tvirtai suaugusios krūvon, lyg čia būtų tik vienas vienintelis daiktas. O juk paskiros statulos viena kitos nelietė, jos stovėjo greta viena kitos kaip paskutiniai iškirstos girios medžiai, ir vienijo jas tik oras, ypatingu būdu jas papildantis. Eidamas aplink šitą grupę negalėjai atsistebėti, kaip iš banguojančių kontūrų nyra tyri ir didingi gestai, kaip jie pakyla, valandėlę sustingsta ir vėlei krinta atgal į masę tarytum nuleidžiamos vėliavos. Čia viskas buvo aišku ir apibrėžta. Atsitiktinumui, regėjosi, niekur nebėra vietos. Kaip visos Rodino kūrinių grupės, taip ir ši buvo uždara savyje, atskiras pasaulis, visuma, kupina gyvybės, srūvančios ratu ir niekur neištekančios laukan, niekur nepradingstančios. Sąlyčio taškų vietą čia užėmė plokštumų sankirtos, kurios juk irgi yra savotiški sąlyčio taškai, be galo susilpninti tarp plokštumų esančio oro mediumo, jo veikiami ir keičiami. Radosi susilietimai per atstumą, susidūrimai, toks pat formų plaukimas viena virš kitos, kokį kartais regime debesims slenkant arba kalnuose, kur tarpą užpildąs oras irgi yra ne skirianti bedugnė, o veikiau laidininkas, perėjimas švelniomis pakopomis.

Rodinui oro dalyvavimas visuomet buvo didžiai reikšmingas. Visus savo kūrinius jis plokštuma po plokštumos derino prie erdvės, ir tai teikė jiems tą didybę ir savarankiškumą, tą neapsakomą saugumą, skiriantį juos nuo visų daiktų. Bet dabar, kai Rodinas, skaidydamas gamtą, pamažu pradėjo stiprinti išraišką, pasirodė, kad jis šitaip suintensyvino ir atmosferos santykį su savo veikalu, kad atmosfera jaudulingiau, sakytumei – aistringiau ėmė gaubti daiktan sutrauktas pokštumas. Anksčiau jo kūriniai stovėjo erdvėje, o dabar regėjosi, lyg erdvė traukte trauktų juo prie savęs. Panašų reiškinį galėjai pastebėti tik žvelgdamas į kai kuriuos katedrų gyvūnus. Ir jų atveju oras buvo savotiškas dalyvis: rodėsi, kad jis čia visai nurimsta, čia vėju pavirsta, – žiūrint, ar srūva per pabrėžtą, ar per tykią vietą. Ir tikrai, sutraukdamas savo kūrinių paviršių į kulminacijos taškus, paaukštindamas iškilumą ir pagilindamas duburius, Rodinas su savo veikalu elgėsi panašiai kaip atmosfera su anais daiktais, prieš šimtmečius atiduotais josios valiai. Ir ji traukė daiktan, gilino ir dengė dulkėmis, lietumi ir speigais, saule ir audromis ugdė tuos daiktus gyvenimui, sulėtėjusiam, pavirtusiam stirksojimu, niūksojimu ir tvėrimu.

Jau kurdamas *Kalė piliečius* Rodinas savo keliu pasiekė šitokio įspūdžio; tai ir buvo jo meno monumentalusis principas. Tokiomis priemonėmis jis galėjo sukurti

iš tolo matomus daiktus, daiktus, kuriuos supo ne vien pats aplinkinis oras, bet ir visas dangus. Gyva plokštuma jis gebėjo tarytumei veidrodžiu sugauti ir judinti tolumas, gebėjo suformuoti gestą, kuris jam rodėsi didis, ir gebėjo priversti erdvę tapti vyksmo dalyve.

KOMENTARAS

Prahoje gimęs René Karlas Wilhelmas Johannas Josefas Maria Rilke (1875–1926), žinomas kaip Raineris Maria Rilke, laikomas vienu ryškiausių vokiškai rašiusių visų laikų autorių. Rilke's gyvenime ir kūryboje susidūrė dvi epochos – besibaigiantis XIX ir prasidedantis XX a. Ankstyvąją jo poeziją ir prozą ženklino noras atsisveikinti su tradicija ir naujumo ilgesys. To paties jis ieškojo ir amžininkų dailėje, kuria domėjosi ir išmanė plačiau ir giliau už daugelį kitų, nors dažnas to laikmečio literatas domėjosi daile ir jos reikalais. Rilke's jautrumą dailei, matyt, padidino ir profesinis sąlytis su ja: 1895 m. studijas Prahos universitete jis pradėjo nuo literatūros ir dailės istorijos.

Susižavėjimas jaunų vokiečių dailininkų pastangomis įveikti akademizmo konservatyvumą ir atskleisti šios krypties nuvertintas tapybos meninės raiškos galimybes 1900 m. jį nuvedė į nedidelį Šiaurės Vokietijos miestelį Vorpsvedę pas tenykštės menininkų kolonijos narius. Rezultatas – knyga *Vorpsvedė* (*Worpswede*, 1903) ir vedybos su skulptore Clara Westhoff (1878–1954). Rilkes žmona buvo vokiečių dailininko simbolisto Maxo Klingerio (1857–1920) ir prancūzų skulptūros novatoriaus Auguste'o Rodino (1840–1917) mokinė: pas Rodiną ji mokėsi 1900 m., o 1901 m. Vorpsvedėje susituokė su Rilke. 1902 m. vasarą Rilke išvyko į Paryžių rašyti knygos apie Rodiną, kurią jam užsakė meno istorikas Richardas Mutheris iš Breslau, bendradarbiavęs serijos *Dailė. Iliustruotos monografijos* leidyboje. Paryžius Rilke'i nepasirodė svetingas miestas (pirmieji išgyvenimai šiame mieste pagimdė vieną Rilke's šedevrų *Maltės Lauridso Brigės užrašus*, 1910; vertimas į lietuvių k. 1985). Gyvendamas Paryžiuje Rilke stengėsi kone kasdien lankyti Rodiną Paryžiaus studijoje arba Medone. Rilke's požiūris į Rodiną kupinas gilios pagarbos: į skulptorių jis žvelgia kaip į genijų, XX a. Michelangelo, pranokstantį kitus dailininkus ir aukštai iškylantį virš minios. Kartu jis įžvelgia ir paradoksalų derinį: genijus yra labai konkretus, žemiškas, net pragmatiškas žmogus, visiems dalijantis patarimą: „Reikia dirbti, visą laiką dirbti“. Šis priesakas, kurio ištikimai laikėsi pats maestro, itin imponavo nuolatinio nerimo ir nepaaiškinamo ilgesio kamuojamam Rilke'i. Pasitelkęs savo literatūrinį talentą, Rilke įžodino įspūdžius apie Rodino asmenybę ir jo skulptūras, laikydamasis biografijos žanro reikalavimų (žr. skyriaus „Biografija“ įvadą). Pasakojimo dokumentiškumą praturtina skaitytojo vaizduotę žadinantys ir estetinį pasigėrėjimą teikiantys literatūriniai pasažai, pagimdyti poeto apmąstymų apie skulptoriaus ar tiesiog menininko misiją ir galią. Rilke's tekstas yra ne vien apie Rodiną, bet apskritai apie kūrėją ir jo lemtį, kūrybos prigimtį ir jos neįmenamą paslaptį. Štai taip Rilke rašo apie Rodino dirbtuves: „Jis turi keletą ateljė; ir žinomų, kur jį atranda lankytojai ir laiškai, ir kitų, nuošalių, apie kurias niekas nė nenumano. Tai – celės, skurdūs, pilki ir dulkėti būstai plikomis sienomis. Tačiau jų skurdas yra nelyginant tasai didis pilkas Dievo skurdas, kuriame kovo mėnesį nubunda medžiai“[7]. Šios kelios regimai paprasto pasakojimo eilutės perteikia tikro kūrėjo darbo aplinkos idealią viziją, pagal kurią banalią realybę nušviečiantis didingasis meno pasaulis atsiranda išoriškai itin kukliomis sąlygomis.

Rilke's esė – visų pirma įdėmaus stebėjimo ir patirtų įspūdžių refleksijos vaisius. Ši refleksija orientuota į Rodino kūrybą, kurią Rilke stengiasi apmąstyti klasikinio dailės paveldo ir amžininkų kūrybos kontekste. Siekdamas pažinti šį kontekstą, kai nebendraudavo su Rodinu, jis arba skaitydavo Nacionalinėje bibliotekoje, arba lankydavosi Paryžiaus muziejuose ir dailės galerijose. Kitaip sakant, atkakliai dirbo, metodiškai ruošdamasis deramai atlikti jam pavestą užsakymą.

Apybraižą apie Rodiną Rilke baigė 1902 m. žiemos pradžioje, o tų pačių metų pabaigoje ją jau išleido Berlyno leidykla *Julius Bard Press*. Perskaitęs apybraižos prancūzišką vertimą Rodinas buvo patenkintas ir 1905 m. pasikvietė Rilke atvykti pas jį ilgesniam laikui į Medoną. Žinodamas poeto finansinius sunkumus pasiūlė jam sekretoriaus darbą. Šių pareigų, džiaugdamasis nauja galimybe dalyvauti metro gyvenime ir stebėti jo kūrybą, Rilke ėmėsi 1905 m. rugsėjo 15 d. Darbas nebuvo monotoniškas: Rodinas su Rilke keliavo, bendravo su kitais menininkais, pavyzdžiui, Bernardu Shaw. Tačiau 1906 m. pavasaris, prasidėjęs kelione į Ispaniją su ispanų tapytoju Ignacio Zuloaga (1870–1945), kurios metu Zuloaga, Rodinas ir Rilke aplankė Madridą, Toledo, Kordobą, Seviliją ir Pamploną, baigėsi išsiskyrimu: gegužės 12 d. Rodinas netikėtai

7 R. M. Rilke, *Auguste Rodin*, Vilnius: Aidai, 1998, p. 48.

pareiškė Rilke'i, kad atsisako jo paslaugų. Nepaisant nuoskaudos, Rilke išsaugojo intelektinį susižavėjimą Rodino kūryba ir 1907 m. parengė viešą paskaitą, faktiškai antrąją apybraižą apie skulptorių. Vėlesniuose Rilke's tekstų apie Rodiną leidimuose spausdinamos abi – 1903 ir 1907 m. – apybraižos, o dažnai ir Rilke's laiškai, nušviečiantys pažintį ir bendravimą su Rodinu. Keletas tokių laiškų pateikta ir lietuviškame vertime. Laikinai pagerėjus Rilke's ir Rodino santykiams, poetas nurodė skulptoriui *Hôtel Biron* – namus Paryžiuje, kuriuose Rodinas išsinuomojo savo paskutinę ateljė, ir kurie po skulptoriaus mirties buvo paversti jo kūrybos muziejumi[8].

Rilke's esė Vokietijoje iki Pirmojo pasaulinio karo buvo svarbiausias veikalas, skirtas Rodino kūrybai, o Rilke tapo pripažintu Rodino kūrybos žinovu. Rilke suformavo savotišką skulptoriaus kūrybos interpretavimo kanoną: nuo Briuselio laikotarpio, susižavėjimo Gotika, Dante ir Baudelaire'u, iki brandos, kurią paženklino *Vyras sulaužyta nosimi* (1864) ir *Bronzos amžius* (1877). Ypač išsamiai jis išnagrinėjo Rodino šedevrus *Pragaro vartai* (1880–1889), *Kalė piliečiai* (1884–1888) ir paminklą Honoré de Balzacui (1891–1898).

Ištrauka apie *Kalė piliečius* rodo, kad Rilke itin atidus sumanymo intelektinei raidai. Jis detaliai referuoja Rodino sumanymą formavusios kronikos ištrauką, o paskiau pristato skulptoriaus viziją, pagal kurią paminklas turėtų būti pastatytas ne mieste, bet prie jūros, suvedant akistaton su stichija, kurios siausmas išryškintų minimo įvykio dramatizmą ir mastą.

Skaitytoją intriguoja kinematografiškas skulptoriaus kūrybos akto aprašymas – nuo kronikos permąstymo, susitapatinimo su herojų išgyvenimais iki plastinės išraiškos paieškos per judesį. Rilke žavisi paminklo literatūriškumu ir natūralizmu, šiuos ypatumus suvokdamas kaip simboliškumo ir poetiškumo prielaidą. Savo iškalbos galia jis stengiasi atgaivinti skulptūrą, priversti skaitytoją ją pamatyti ir kartu įdiegti jam savo matymą ir suvokimą. Iš tiesų sunku atsispirti štai tokio aprašymo įtaigai: „Vyras jau eina, bet dar sykį atsisuka atgalios, ne į miestą, ne į verkiančius ir ne į tuos, kurie eina drauge. Jis atsisuka pats į save. Jo dešinė ranka pakyla, sulinksta, siūbuoja; jo sauja atsiveria ore ir paleidžia kažką, maždaug kaip laisvėn paleidžiamas

8 1908 m. išsinuomojęs šiame pastate butą, Rilke pakvietė Rodiną apžiūrėti, kokioje gražioje vietoje jam pavyko įsikurti; po kelių savaičių Rodinas ten pat išsinuomojo patalpas ateljė. Jo kaimynai šiame name buvo ne tik Rilke, bet ir Henri Matisse, Isadora Duncan.

paukštis. Tai atsisveikinimas su viskuo, kas netikra, su laime, kurios dar nebūta, su kančia, kuri dabar jau veltui lauks, su žmonėmis, kurie kažkur gyvena ir kuriuos kada nors gal būtum sutikęs, su visomis rytojaus ir po rytojaus galimybėmis, o drauge ir su tąja mirtimi, kurią tareisi esant tolimą, švelnią ir tykią – dar negreit, dar labai negreit. Ši stovyla, pastatyta senam, tamsiam parke, galėtų būti paminklas visiems jaunystėje mirusiems“[9]. Ši maža novelė taip įsirėžia į atmintį, kad ilgam tampa vieninteliu aprašytojo personažo matymo (ir interpretacijos) variantu.

Nenuostabu, kad ne vienas iš vėliau rašiusiųjų apie Rodiną sekė Rilke's interpretacija, nors ir nepasiekė tokios stiprios įtaigos. Taigi Rilke's esė galima laikyti svarbiu epochos dokumentu ir kartu Rodino išaukštinimo kanoniniu tekstu. Tuo ši biografinė esė artima proginei literatūrai.

GIEDRĖ JANKEVIČIŪTĖ

9 R. M. Rilke, *op. cit.*, p. 42.

Leandras, arba Apie skulptorius. Didaktinis [dialogas]

> **Tekstas iš:** *Ksenija Jaroševaitė: tradicinė skulptūra XX amžiuje*, sudaryt. Giedrė Jankevičiūtė, Vilnius-Kaunas: AICA, ČDM, 2004, p. 83–85 (komentarus parengė W. Cz.)

Mintimis apie Ksenijos Jaroševaitės kūrinius dalijasi Vytautas Ališauskas, pritaikęs ta proga didaktinį dialogą „Leandras, arba Apie skulptorius" (tekstą parengė ir paaiškinimus parašė V. A.[10])

V. A. pastaba: šis dialogas atrastas tarp nereikalingų „Naujojo židinio-Aidų" redakcijos popierių. Jį sudaro keturi kompiuteriu rinkti ir rašaliniu spausdintuvu atspausdinti lapai. Viršutiniame deš. kampe ranka užrašyta: 11230 ž[enklų]. Vietomis popierius sudrėkęs, rašalas išsiliejęs, todėl tekstas nebeišskaitomas. Trūksta pačios pabaigos, prarastos arba spausdinant iš defektuoto diskelio, arba dėl kompiuterio klaidos. Skelbiame šį rašinį ne tiek dėl jo vertės, kiek norėdami pagerbti skulptorę Kseniją Jaroševaitę, kurią „savo drauge" (plg. išn. 6) trokštų pavadinti ir šios publikacijos rengėjas.

Leandras, arba Apie skulptorius. Didaktinis [dialogas]

Dialogo dalyviai: KRISTINAS, LEANDRAS

K*:* Sveikas, mielas Leandrai. Matau tave bažnyčioje... Bene kas bloga nutiko?

L*:* Ne, nieko ypatinga – sužinojau, kad čia esama Ksenijos skulptūros[11]. Žinai, kaip jas mėgstu. Nuostabu tik, kad kunigai jau įsileidžia modernų meną[12].

10 Inicialai leidžia spėti, kad taip skaitytojui nurodomas tikrasis dialogo autorius – Vytautas Ališauskas, kurio pavardę sudarytoja nurodė ir skyriaus antraštėje. – *Sudaryt. pastaba*; toliau teksto nuorodose pateiktos dialogo autoriaus pastabos.

11 Kalbamasi Vilniaus Bernardinų bažnyčioje, kurioje prie pirmo dešiniojo pilioriaus pastatytas Ksenijos Jaroševaitės darbo šv. Pranciškus Asyžietis.

12 Leandras, matyt, vaizduojamas atvykėliu, nes stebisi, tartum nieko nežinotų apie tėvų pranciškonų veiklą.

K.: Vargu, ar Ksenija, nors ji tavo ir mano draugė[13], pagirtų mus už tokias šnekas.

L.: Ką gi tokio pasakiau, kas jai nepatiktų?

K.: Manau, pirmiausia, kad į bažnyčią eini gėrėtis menu. Neklausk, kas čia bloga, nes ir pats taip nekart esu padaręs. Bet ji teisi – Bažnyčia nepalaiko principo *ars gratia artis*[14]. Kaip tik dėl to turime pereiti prie antro dalyko. Esu beveik tikras, kad Ksenija nenorėtų, jog jos skulptūras vadintume moderniomis.

L.: Nesuprantu, brangusis Kristinai, ką nori tuo pasakyti...

K.: Nenuostabu. Bet kaip tyčia dabar turiu labai naudingą savo bičiulio knygelę[15]. Jei nestokoji laiko[16] ir kantrybės, paklausyk: „Skulptūra yra keistas ir kiek bauginantis menas. Senovės graikams ji tryško kerinčiu žavesiu. Platonas, norėdamas įtaigiai nusakyti reakciją į netikėtai pasirodžiusio efebo dailią išvaizdą, rašė: „visi sužiuro į jį, tarsi tai būtų buvusi statula"[17]. Ankstyvieji krikščionys (o Rytuose ir dabar), skulptorių darbus laikydami stabmeldystės ramsčiu, nenorėjo jų įsileisti į savo šventoves. Viduramžių katedrų statytojai atvirkščiai – ir išorę, ir vidų pilte užpylė statulomis, reljefais. Nesyk tai būdavo labai mįslingų padarų atvaizdai, nepaaiškinami tradicinės dogmatikos ir ikonografijos požiūriu, bet neabejotinai išreiškiantys meistro religinę ar tiesiog vidinę patirtį. Virtuoziški Mykolo Angelo ar Bernini kūriniai kylančio individualizmo ir racionalizmo epochoje turėjo liudyti Idėjos galią materijai. Kiekvienas požiūris – nesvarbu ar įtarus, ar entuziastiškas – rėmės prielaida, kad skulptūrai būdingas dvasinis matmuo, o jos autorius atsakingas už tai, ką padarė Apšvietos epochos..."

L.: Na atleisk – skulptūra materialiausia iš visų menų; kaip sakytų vienas filosofas, ji labiausiai daiktiška. Kuo čia dėta dvasia?

13 Sakydamas „tavo ir mano draugė", Kristinas (reikia pripažinti, kad nelabai vykusiai) nori pabrėžti, jog Leandrą laiko sau lygiu. „Tavo" pirmiau sako iš pagarbos pašnekovui.

14 Menas dėl meno (lot.).

15 Kokia tai knygelė, nėra aišku. Gali būti, kad Kristinas cituoja savo paties veikalą, bet iš kuklumo nori tai nuslėpti. Antra vertus, nerangus intarpas skliausteliuose nebūdingas dialogo autoriui, besistengiančiam imituoti grakštų Platono stilių. Tai rodytų, jog citata yra tikra, nors sumanus rašytojas sąmoningai gali griebtis tokios priemonės, idant pasiektų tikroviškumo (plg. sunkiasvorius kai kurių Platono veikėjų samprotavimus).

16 Pabrėžtinai platoniškas motyvas. Plg. *Phaedr.*, 227 b, taip pat scholiją *ad locum* (jos liet. vert.: Platonas, *Faidras*, Vilnius: Aidai, 1996, p. 104). Pabaigoje netikėtai paaiškės, kad laiko neturi pats Kristinas.

17 Apytikrė citata iš Charmido, plg. 154 b-c.

K.: Nepamenu, ar tikrai tas profesorius yra taip sakęs, bet daug kas iš modernių kūrėjų taip mano – dvasiniai dalykai neturi daug bendra su jusliniu pasauliu. Geriausiu atveju apčiuopiami daiktai gali tik *simbolizuoti* dvasią, būti jos nuoroda. O Viduramžių meistrams atrodė kitaip – visa, kas regima, apčiuopiama, net uodžiama ir skonimasi gali neregimuosius dalykus *išreikšti*, nors ir netobulai[18]. Manau, ir Ksenija pirmiausia nori ką nors mums *perteikti* apie...

L.: Manding, pradėsi cituoti Rilkę...

K.: Gerai, nepradėsiu. Bet sakyk, mielasis, ar atkreipei kada dėmesį į įrašus ant Ksenijos skulptūrų – kaip jų gausu?

L.: Tikrai, nelyg ant kokių ikonų. Tyčia taip pasakiau, nes suprantu, kurlink suki. Vienas recenzentas, jei gerai pamenu, net rašė, jog „K. Jaroševaitės darbai pasižymi įdėmia krikščioniškosios ikonografijos interpretacija, juose galima atpažinti bizantinių ikonų apibendrintus siluetus". Bet nejau manai, kad savo skulptūromis ji nori mus pamokyti tikėjimo tiesų, kaip Viduramžiais?

K.: Turbūt vietoj „įdėmia" reikėtų sakyti „atidžia"[19]. Bet matau, kad neįdėmiai klauseisi, kai taip raiškiai skaičiau tau savo bičiulio rašinį. Atleisk, kad pakartosiu: „Nesyk tai būdavo labai mįslingų padarų atvaizdai, nepaaiškinami tradicinės dogmatikos ir ikonografijos požiūriu, bet neabejotinai išreiškiantys meistro religinę ar tiesiog vidinę patirtį".

[K. ?]: ....sakyčiau joms būdingas aiškumas – pavidalo bei prasmės aiškumas. Tačiau šitas aiškumas nėra nuosekliai, racionaliai sukonstruotas, ir dėl to taip pat racionaliai išardomas. Jis nėra ir didaktinis *aiškinimas*, nes jis ne moko, o kviečia žiūrintįjį patirti, ar bent *patikėti* autorės patirtimi[20].

---

18 Perskyra tarp „simbolizuoti" ir „išreikšti", matyt, šiame tekste yra pagrindinė, tačiau neišplėtota. Atrodo, kad dialogo autorius nori pasakyti, jog materialusis pasaulis kažin kokiu būdu dalyvauja „idealiajame", o juslinė patirtis pajėgi sugriebti „dvasinę būtį". Turbūt čia esama ne itin gerai suprastų Platono, Origeno ir Teillard'o de Chardino idėjų mišinio, šiuolaikinės filosofijos požiūriu gan naivaus ir mėgėjiško. Gal tai ženklas, kad autoriaus esama menotyrininko?

19 Ši vieta ir tolesnis žaidimas žodžiais („įdėmia – neįdėmiai") rodo tam tikrą autoriaus filologinį išsilavinimą.

20 Skirtingas dėmės sugadinto teksto (pažeistos 5 eil.) stilius leidžia spėti dar vieną citatą – galbūt iš „bičiulio" knygos?

L.: Beveik mane įtikinai, brangusis Kristinai. Bet argi jūs, krikščionys, nesakote (...) [k]ūną (...) Plato[nas] (...)[21]

... vis vien tai yra kažkas, ką drįsčiau pavadinti daiktais, juo labiau, kad vieną jos skulptūrėlę, regis, vardu „Įkyrios mintys", rašydamas visad vartoju popieriams prislėgti, kad jų neišblaškytų skersvėjis.

K.: Ši, kiek žinau, iš ankstyvųjų darbų? O jos vėlesnieji angelai, gali vaizduotis, viskam atsparūs stovi pasaulio vėjų kryžkelėje[22], ir nepajudinami saugo (...)

_ _ _ _ _ _ _[23]

L.: Bet sakyk, *kas* yra grožis?

K.: Atleisk, mielas Leandrai, tačiau man jau reikia skubėti[24] – (...)[25]

KOMENTARAS

Vytauto Ališausko „surastas" fiktyvus dialogas paskelbtas skulptorės Ksenijos Jaroševaitės kūrybos apžvalgai skirtoje knygoje, sudarytoje iš išsamaus kūrinių katalogo ir įvairaus žanro tekstų apie jos asmeninę ir meninę biografiją.

Pasirinktas fiktyvaus dialogo žanras kuria distanciją tarp tikrojo teksto autoriaus ir paties teksto, leidžia tariamai objektyviai, „iš šono" žvilgtelėti į kai kuriuos Jaroševaitės kūrybos ir jos recepcijos aspektus. Ši distancija sudaro sąlygas tikrojo autoriaus vardu pridurti paaiškinimus, ironiška šviesa nušviečiančius tiek numanomąjį skaitytoją, tiek patį paaiškinimų autorių (plg. išnašą 18; originale – 8). Aliuzijos į platoniškuosius dialogus apie filosofiją bent šiek tiek nutuokiančiam skaitytojui primena aštriai Platono iškeltą klausimą apie tikrovės ir meno santykį, menininko vietą visuomenėje, kūrinio ugdomąją ir šviečiamąją funkciją[26]. Pašnekovų vardai Leandras ir Kristinas turi simbolinę prasmę. *Kristinas* gali būti interpretuojamas kaip

---

21 Tekstas sugadintas drėgmės, pažeistos 3 eil.

22 Laisva aliuzija į *Apr* 7, 1. Apokalipsės tekste keturi angelai stovi keturiuose pasaulio vėjų kampuose.

23 Trūksta daugiau negu dviejų (?) lapų.

24 Būdinga platoniško dialogo pabaiga čia apverčiama (plg. išn. 6, čia – 16).

25 Trūksta pabaigos, paskutinės dvi eilutės prirašytos nesuprantamų kompiuterio ženklų.

26 Pedantiškomis Platono dialogų ir Šv. Rašto nuorodomis parodijuojamas mokslinio komentaro žanras.

„krikščionis“, o *Leandras* etimologiškai aiškintinas kaip „liaudies vyras“, šiuo atveju – „žmogus iš gatvės“. Antra vertus, pabrėžtinai intelektualiu pokalbio tonu nepiktai parodijuojamas Lietuvoje, kaip ir kituose kraštuose, meno mylėtojams ne visada svetimas snobizmas. Jis atkakliai, bet naivokai nori Jaroševaitės kūrinius pavadinti „daiktais“, šią šiandienėje filosofijoje dažną sąvoką turbūt pasiskolinęs iš Arvydo Šliogerio. Maža to Leandras, atrodo, nė neįtaria egzistuojant didžiuosius kompozicijos *Įkyrios mintys* variantus: 40 cm aukščio bronzos išlieją, esančią Lietuvos dailės muziejaus rinkiniuose, ir granitinę statulą Klaipėdos Martyno Mažvydo parke (apie juos galima patirti iš knygoje pateikto katalogo).

Jaroševaitės skulptūriniai kūriniai konkrečių bažnyčių erdvei yra gan retas reiškinys šiuolaikinėje Lietuvos kultūroje, trikdantis nemenką dalį dailės vertintojų ir kūrėjų. Šis sutrikimas justi Leandro kalbėsenoje, drauge dialogas atspindi ir platesnę diskusiją dėl religinio meno santykio su nuo sovietinių laikų kultivuota „dvasingumo“ vertybe. Antra vertus, tekste randame ir konkrečios informacijos. Tiksliai nurodoma šv. Pranciškaus statulos pirminė lokacija Vilniaus Bernardinų bažnyčioje (šiuo metu skulptūra yra kitoje vietoje) ir skulptūros užsakovas – tėvai pranciškonai. Užsimenama apie pačios skulptorės pasaulėžiūrą, estetines pažiūras, žinomas, tiesa, ir iš jos tiesioginių pasisakymų (interviu spaudoje, per radiją ir televiziją).

Skelbiamasis esė nėra profesionalus dailės kritiko tekstas[27]. Jis akivaizdžiai liudija Jaroševaitės kūrinių įtaką įvairių sričių intelektualams ir leidžia nuklausyti Vilniaus kultūrinių sluoksnių privačių diskusijų fragmentus.

W. CZ.

27 Vytautas Of Ališauskas (g. 1957) *Vikipedijoje* apibūdintas kaip „Lietuvos kultūros veikėjas, diplomatas, filosofas, eseistas, tekstologas“ (*lt.wikipedia.org/wiki/Vytautas_Ališauskas*).

Harry Mount. Aistra palangėms

> **Versta iš:** Harry Mount, *A Lust for Window Sills. A Lover's Guide to British Buildings from Portcullis to Pebble-Dash*, London: Little Brown, 2008, p. 140–146; 196–199 (iš anglų k. vertė Rasa Drazdauskienė, komentarus parengė Mantas Adomėnas)

14. *Sugrįžimas į Braidshedą*[28]. Baroko architektūros mokykla

Greta Anthony'io Andrewso ir Jeremy'io Ironso, trečioji 1981 m. sukurtos *Sugrįžimo į Braidshedą* televizinės ekranizacijos žvaigždė buvo Hovardo pilis (*Castle Howard*), Baroko architektūros šedevras, kurį 1700 m. pradėjo statyti Johnas Vanbrughas ir Nicholas'as Hawksmooras.

Tik ji vienintelė pasirodė ir 2008 m. pastatytame kino filme. Hovardo pilis neblogai atitinka Waugh aprašytąjį Braidshedą – jis rašė apie apytikriai 1670 m. statytus namus, apsuptus atviro 1790 m. projektuoto parko, su kupolu vainikuotu centriniu pastatu, kolonada ir paviljonais iš abiejų pusių.

Pažvelgę į klasikinės britų architektūros raidos panoramą matysime, kad Hovardo pilis atsirado pačiame jos pakilime – XVIII a. pradžioje, kai mes, šalti ir santūrūs šiauriečiai, labiausiai priartėjome prie audringo, dramatiško, raizgaus Pietų Europos charakterio.

Keletą Hovardo pilies šiaurinio fasado detalių galima įžiūrėti ant nuotraukos, puošiančios TV serialo proga išleistos knygos minkštą viršelį: keletas langų, piliastrų, statulų, kolonų, nišų, frizų, putų (it. *putti*), girliandų, karo emblemų ir fasado rustų.

O, tas rustikavimas – į jį verta pažvelgti įdėmiau, prieš tęsiant kalbą apie Hovardo pilį.

Bertis Vusteris ir rustikavimas

Rustikavimas – italų Renesanso technika, kai pastato išorinių sienų apačia išvagojama giliomis horizontaliomis (kartais vertikaliomis) išdrožomis ir akmens paviršiui

28 *Brideshead Revisited* (1945) – anglų rašytojo Evelyno Waugh (1903–1966) romanas, vienas žymiausių XX a. anglų literatūros kūrinių; vertimas į liet. k. – 2011 m. (vertė Rasa Drazdauskienė) – čia ir toliau sudaryt past.

suteikiama grubi faktūra. Ši technika kuria tvirtumo ir paprastumo įspūdį, dažniausiai siejamą su rustikiniu stiliumi. Tačiau netrukus rustikavimas neteko sąsajų su rustikiniu stiliumi ir tapo populiariu būdu pirmam pastato aukštui suteikti stiprumo ir patvarumo įspūdį.

Rustikavimo motyvą sutinkame P. G. Wodehouse'o kūryboje; XIX a. statytame pilį imituojančiame pastate – Aštuonkampyje, stovinčiame tetos Agatos irštvoje Vulem Čersyje, Hertfordšyre[29]*. Knygoje* Dživsas ir neišvengiama pražūtis *(*Jeeves and the Impending Doom*, 1927) Bertis Vusteris, stengdamasis išgelbėti garbųjį A. B. Filmerį, užkeltą ant stogo, dėkingas pasinaudojo Aštuonkampio rustais, pavaizduotais pagal Hanstantono rūmų Norfolke parko pilį: „Tas, kas statė Aštuonkampį, tarsi iš anksto numatė panašios rūšies krizę. Jo sienos buvo tolygiai išvagotos įrėžomis, labai tinkamomis atsispirti kojomis bei rankomis, ir aš visai netrukus jau stovėjau ant stogo greta garbiojo bičiulio ir žvelgiau žemyn, į vieną stambiausių ir nirčiausių gulbių, kokias tik esu gyvenime matęs."*

Šios įrėžos ir yra juostiniai rustai – ilgos, per visą sieną einančios horizontalios išdrožos. Dažniausiai rustikavimas būdavo įmantresnis – susikertančios vertikalios ir horizontalios išdrožos sudaro languotą tinklą visame pirmojo ir pamatinio aukšto fasade.

Rustų paneliai gali būti ledokšnio pavidalo (primenantys mažus varveklius), deimantinio šlifo pavidalo (miniatiūrinės piramidės), ciklopiniai (šiurkštus, primenantis uolieną paviršius) arba vermikuliniai. Pastarasis žodis, kilęs nuo lotyniško žodžio vermis *– „kirminas", apibūdina paviršiuje įrėžtas varneles bei verpetus, primenančius kirminų išgraužtus pėdsakus.*

Na bet grįžkime prie Hovardo pilies. Fasade, šalia begalės puošmenų, gausu karštligiško judesio – tai skiriamasis Baroko ženklas. Dorėninės kolonos tai iššoka į priekį, tai traukiasi atgal, stumdamos pirmyn jonėnines portiko kolonas, o šios drauge nešasi architravus.

29 Turima omenyje itin populiari britų rašytojo humoristo Pelhamo Grenville'io Wodehouse'o (1881–1975) apsakymų serija apie Bertį Vusterį (Bertie Wooster) ir jo liokajų Redžinaldą Dživsą (Reginald Jeeves), sukurta 1915–1974 m.

Dar labai daug įvairių plokštumų arba vertikalių paviršių. Vienas – viduryje, kiti iš šonų, greta gilių rustikavimo išdrožų. Net frizai virš kolonų išsikišę labiau, negu frizai virš langų.

Stogo linija irgi šokčiojanti, vingiuota, ypač ties garsiuoju kupolu, kurio aukštą būgną glaudžiai supa gausūs piliastrai. Ji nevaržomomis kreivėmis gaubia statulas, trofėjus ir biustus, o paskui, palei paviljonus, susilieja su baliustrada.

Kas yra šio karštligiško barokinio jaudulio autorius – Vanbrughas ar (o gal – ir?) Hawksmooras? Tai viena britų architektūros mįslių. Iki šiol neaišku, kurie iš jų meno bei fantazijos kūrinių buvo sukurti drauge, o kurie – atskirai.

Seras Johnas Vanbrughas (1664–1726) prieš susidomėdamas architektūra gyveno ekscentrišką gyvenimą. Jis dirbo Indijoje (priklausė Rytų Indijos bendrovei), tapo kariu, kaip šnipas kalėjo Bastilijoje, 1696 m. parašė didžiulį populiarumą pelniusią pjesę *Atkrytis* (*The Relapse*) ir įstojo į vigų mėgstamą klubą *Kit-Cat*. Panašų įkvėpimą ir gaivų naujumą jis suteikė ir savo statiniams – kai kuriuose jo projektuose net nupiešti dūmai, kylantys iš pastato kaminų. 1706 m. Jonathanas Swiftas apie šio diletanto karjerą pasakė taip: „Vano talentas, be minčių ir be mokslo, skirtas architektūrai."

Talentingas mėgėjas Vanbrughas sudarė visišką kontrastą nedrąsiam profesionalui Nicholasui Hawksmoorui (1661–1736). Gimęs kuklioje Notingamšyro šeimoje, Hawksmooras ilgai dirbo pameistriu pas Christopherį Wreną.

Kad ir kaip Vanbrughas ir Hawksmooras būtų dalijęsi darbus, jie abu drauge įkūnijo naują britų statybos stilių įvairovę. Iš pažiūros pabrėžtinai klasikinio stiliaus jų statinių siluetai dažnai primena Viduramžių pilis ar gotikines katedras.

Pažvelkite į Vanbrugho 1729 m. statytą Siton Delavalį (*Seaton Delaval*) Nortumberlende arba 1722 m. statytą Grimstorpą (*Grimsthorpe*) Linkolnšyre primerktomis akimis, ir jums pasirodys, kad žiūrite į senovės tvirtovę. Vanbrughas net kalbėjo ketinąs suteikti „panašumo į tikrą pilį" Kimboltono piliai (*Kimbolton Castle*) netoli Hantingdono.

Londone pažvelkite iš toliau į Hawksmooro 1729 m. statytos Kristaus bažnyčios (*Christ Church*) Spitalfildse smailę arba bokšteliais apkibusį 1724 m. statytos Šv. Onos bažnyčios bokštą Laimhauze, ir niekas nenustebs, jei pasakysite, kad turbūt žiūrite į Viduramžių parapijos bažnyčią. Tik priėję arčiau pastebėsite, kad visos

detalės klasikinio stiliaus – tokius pastatus pasidarė įmanoma statyti tik atsiradus Inigo Jonesui.

Patarimas datai nustatyti

Špiliai arba smailės – lengviausiai atpažįstami puoštinės Gotikos bažnyčios bokštų tipai. Juos mėgdžiojo daug kas, ne tik Hawksmooras, bet ir daug XIX a. Gotikos atgimimo architektų, ypač Puginas[30].

Klasikinė smailė prasideda kvadratinio pamato bokštu, kuris vėliau, panaudojus šonuose piramides, viršuje virsta aštuonkampiu špiliu. Smailės dažniausiai gausiai nusėtos liukarnomis – mažyčiais langeliais, kiekvienas su savo gaubtu, iškirstais pačioje smailėje.

Klasikos taisyklių interpretavimo laisvė rodo, kad Vanbrughas ir Hawksmooras nukėlė britų Klasicizmą toli į Pietų Europai būdingas Baroko erdves.

Baroką mes labai retai iš tiesų suprantame. Gal, kaip sakė Vita Sackville-West[31], Renesansas buvo iš esmės „neangliškas", ir todėl anglus šiek tiek gąsdino labiausiai nežabotas jo įsikūnijimas – Barokas. Neatsitiktinai net pats šis žodis iš pradžių turėjo menkinamąją prasmę – portugališkas žodis *barocco* reiškia netaisyklingos formos perlą.

Evelynas Waugh apie šį stilių sakė: „Jis susijęs su atostogomis – atsiminimais apie laimingas dienas, praleistas su akiniais nuo saulės, stengiantis svaigiais Pietų vynais nuplauti gerklę kutenančias Pietų kelių dulkes."

Alexanderio Pope'o[32] humoristinė reakcija, pamačius Blenheimo rūmus – „O, dėkui, pone, – aš tariau, / bet kur jūs miegat ir kur valgot?" – leido suprasti, kaip įtariai pas mus buvo žvelgiama į tuos, kurie stengėsi pernelyg pasirodyti.

Be to XVII a. anglų antikatalikiškos nuostatos toli gražu nebuvo palankios siekiui atkelti šiuos į akį krintančius, itališkus, popiežiškus bažnyčių puošybos elementus iš kitos Lamanšo pusės.

30 Augustus Welby Northmore Pugin, 1812–1852.

31 Victoria Mary Sackville-West, ledi Nicolson (1892–1962) – anglų rašytoja, sodininkė, ekscentrikė; išgarsėjo ne tik literatūros kūriniais, sodininkystės išmanymu, bet ir romanais su garsiomis britų kultūros veikėjomis.

32 Alexander Pope (1688–1744) – anglų poetas, Homero vertėjas; ypač žinoma ir dažnai cituojama jo satyrinė poezija.

Ir vis tiek Wreno kūryboje, ypač Sičio bažnyčių bokštų smailėse ir Šv. Pauliaus katedros transepto lenktuose galuose, esama Baroko įtakos.

Kai kurie 1684 m. Hugh May'aus, Antonio Verrio ir didžiojo medžio drožėjo Grinlingo Gibbonso kurti Vindzoro pilies interjerai irgi atrodo stulbinamai barokiniai.

Vanbrughas, Hawksmooras, Williamas Talmanas (gyvenęs 1650–1719 m., pastatęs didžiąją dalį Čatsvorto – *Chatsworth*) ir Thomas Archeris (1668–1743) buvo vieninteliai britų architektai, kurie iš tiesų priartėjo prie Viduržemio jūros pakrančių karščio ir stengėsi įlieti jo į vėsius, kietus klasicizmo principus. Tikrasis Archerio Barokas – perimtas iš jo Romos mokytojo Francesco Borromini (1599–1667) – glūdi visiškai svetimose Italijai vietose: Birmingame (jo statytoje Šv. Pilypo katedroje) ir Deptforde (Šv. Pauliaus bažnyčioje).

19. Neoklasicizmas. Anthony Bluntas, MI5 vandalai[33] ir du Courtauld institutai

Roberto Adamo [1728–1792] statyti Houmo namai (*Home House*) – dabar ten privatus klubas[34], mėgstamas sero Tomo Joneso [g. 1940] ir sero Eltono Johno [g. 1947], – dar visai neseniai nešiojo randus, paliktus atsiminimų apie kitą menų riterį – serą Anthony Bluntą (1907–1983), pasaulinį Poussino ekspertą ir dvigubą agentą, rusų užverbuotą 1934 m. Na, bent jis buvo riteris iki 1979 m., kai ši garbė buvo iš jo atimta.

Adamas buvo ypač populiarus Londone – Marčmeinų namai *Sugrįžime į Braidshedą* buvo „ilgas, puošnus, simetriškas Eidamo kambarys su dviem erkeriniais langais į Žaliąjį parką", kurį prieš pat sugriaunant namą tapė Čarlzas Raideris[35].

Houmo namams Portmano aikštėje, pastatytiems 1776 m. Houmo kunigaikštienei Elisabeth, per stebuklą pavyko išvengti griovėjų kuokų. Ir vis dėlto 1996 m., kai aš apžiūrėjau šiuos namus, jų būklė kėlė nerimą. Penkiasdešimt aštuoneri metai, kuriuos čia gyvavo Courtauld institutas[36], paliko netrukus klubu virsiančiame pastate nemažai pėdsakų.

33 MI5, arba *Military Intelligence*, *Section 5* – Jungtinės Karalystės kontržvalgybos ir vidaus saugumo tarnyba, jungtinio žvalgybos komiteto padalinys.

34 Klubo savininkai pastatą įsigijo 2004 m.

35 Marčmeinų šeima ir Čarlzas Raideris – Evelyno Waugh romano *Sugrįžimas į Braidshedą* pagrindiniai veikėjai.

36 Pramoninko Samuelio Courtauld, diplomato ir kolekcininko lordo Lee iš Farenhamo bei

Kalbant dar tiksliau, Houmo namai vis dar puikiausiai mini 1947–1974 m. buvusį instituto direktorių Anthony Bluntą. Trečiame aukšte, kur buvo Blunto kabinetas, pastebėjau tinkuotose sienose grubiai išurbtas skyles – tose vietose MI5 iš sienų išėmė pasiklausymo aparatūrą, kuria naudojantis buvo sekamas Bluntas.

Pusrūsyje esantis bendras studentų kambarys kitados buvo puoštas milžiniška freska. Joje pavaizduoti darbuotojai, pozuojantys su savo mėgstamais objektais. Interviu, kurį Anthony Bluntas davė dar prieš atskleidžiant, kad jis yra rusų šnipas, jis nerūpestingai prisipažino esąs ten nutapytas su buteliu vyno vienoje rankoje ir Karlo Marxo knyga kitoje. Freska nutapyta 1937 m. MI5 prireikė dar dvidešimt šešerių metų, kad galiausiai susivoktų, jog Bluntas simpatizuoja komunistams.

Tačiau grįžkime prie žmogaus, kuris pastatė Houmo namus. Juose, etruskų salėje, nesunku suprasti, ką turi galvoje žmonės, kalbantys apie Adamo stilių. Etruskų civilizacija buvo ankstesnė už romėnų, bet jei per daug nesigilinsime į smulkmenas, etruskų salę galima būtų pavadinti ir romėnų sale.

1709 m. atradus romėnų freskas Herkulanume ir 1748 m. Pompėjoje dar labiau sustiprėjo pakvaišimas dėl visko, kas susiję su klasika. Adamas buvo vienas pirmųjų fanatikų. Jis labai domėjosi įvairiomis senovės įtakomis – be kita ko, Graikijos, Dalmatijos ir Sirijos, – bet stipriausią trauką juto Italijai. Ir ne tik senovės Italijai – Renesanso meistrai ir vėliau Adamo draugas Piranesi (1720–1778), XVIII a. Romos grafikos meistras, irgi darė jam didelę įtaką.

Skiriamuoju romėnų-etruskų-Adamo stiliaus ženklu tapo itin subtilus, asketiškas lubų, sienų ir fasadų tinkavimas su įlietomis balto tinko gijomis, dažnai ryškiai žalios ar rausvos spalvos fone. Pati puošyba buvo elegantiška ir nesmulkmeniška; tačiau jos buvo gausu, be to, beveik nenaudotos medžio plokštės. Sienų skiriamąsias dalis ženklino siauros lipdytos juostos. Lubų liunetėse ir ovaluose Angelica Kauffmann [1741–1807] ir panašūs menininkai tapė klasikines scenas.

dailės istoriko Roberto Witto pastangomis 1932 m. įsteigtas dailės istorijos studijų centras iš pradžių veikė Houmo namuose Londono Portmano aikštėje, o 1989 m. persikėlė į Somerseto rūmų šiaurinį flygelį. Houmo namai išsikraučius Courtauld institutui septynerius metus, t. y. iki 1996-ųjų, stovėjo apleisti.

Nustatykite lubų datą

Adamo kurtų gausiai, tačiau subtiliai puoštų lubų kopijos išliko populiarios iki 1790 m., ypač kai ištobulėjo tinkavimo technikos subtilybės.

Vėliau lubos pasidarė paprastesnės. Pažvelkite į lubas namų, pastatytų po 1790 m., – tai yra daugumos išlikusių Jurgio ir Viktorijos laikų[37] *britiškų terasinių namų – ir dažniausiai pamatysite jų viduryje paprastą rozetę, puošnius, dažniausiai floristinių motyvų apkraštavimus, o tarp jų – plyną tinkuotą plotą.*

Adamui būdingas santūrumas galiojo ir kambarių architektūrinėms formoms. Houmo namų muzikos kambaryje piliastrai tiesiog anoreksiški – lygiai kaip ir Adamo statytame Kenvudo name (*Kenwood House*) Hempstede (1774). Tai padaryta ne be pagrindo, nes turėjo atrodyti, kad kolonos iš esmės nieko neremia – ant jų kapitelių beveik nėra nei architravų, nei karnizų.

Visa tai reiškė, jog pažeidžiami Palladio ir Vitruvijaus principai, diktavę tikslius kolonų ir entablatūrų matmenis. Tai prilygo revoliucijai; be to, žmones erzino Adamo aistra gausioms detalėms. Seras Williamas Chambersas[38] vadino jas „filigraniniais žaisliukais“. Horace'as Walpole'as[39] 1785 m. pasakė: „Iki blogumo gali nusibosti... pono Adamo imbieriniai meduoliai ir siuvinėjimo pavyzdėliai“.

Adamo stiliui buvo būdingi ir kiti ryškūs bruožai – neoklasikinis XVIII a. Prancūzijos pomėgis jungti vieną prie kito įvairaus dydžio kambarius, kaip kad Siono name Midlesekse (1762); arba nesiliaujantis fasado bei stogo linijos judesys. Knygoje *Imperatoriaus Diokletijano rūmų Splite griuvėsiai* (*Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalatro*, 1764) Adamas šias įtakas priskiria senovės romėnams, „formų, taip pat matmenų įvairovės“ meistrams, priešindamas juos šiuolaikiniams architektams, statantiems „nuobodžias panašių būstų eiles“.

37 Klasicizuojančios pakraipos Jurgio stiliaus architektūra siejama su karalių Jurgio I, Jurgio II, Jurgio III ir Jurgio IV valdymo metais, t. y. laikotarpiu tarp 1720 ir 1840 m.; nuo 1837 m. D. Britaniją valdė karalienė Viktorija (1819–1901), kurios vardas siejamas su istorizmo plėtote.

38 William Chambers (1723–1796) – Švedijoje, Gioteborge, gimęs škotų kilmės britų architektas.

39 Horace Walpole (1717–1797) – britų literatas, antikvaras, dailės istorikas ir politikas, pagarsėjęs neogotikos stiliaus namu *Strawberry Hill* pietvakarių Londono Twickenhamo rajone ir turtingu epistoliariniu palikimu.

Pagrindinėmis Neoklasicizmo sąvokomis tapo santūrumas ir asketiškas paprastumas, kuriais siekta pamėgdžioti senovės graikų meno tyrumą. Ne visiems ir ne visada patiko naujasis minimalizmas: seras Johnas Soane'as[40] buvo kritikuojamas už savo „piliastrus, išmargintus kaip kiaulienos nugarinė".

Toks santūrus stilius visai kitaip atrodė sero Williamo Chamberso kūryboje, ypač jo šedevre Somerseto rūmuose (1780) – didžiausiame Londone keturkampyje. Somerseto rūmai yra milžiniški, iš keturių pusių gaubia centrinį vidinį kiemą, o jų didingas fasadas atgręžtas į Temzę, tačiau praeiviui, žingsniuojančiam nuo Strendo[41], jie neatrodo grėsmingai didžiuliai.

Studijuodamas Courtauld institute, įsikūrusiame priekiniame sparne iš Strendo pusės, aš iki 1996 m. beveik nepastebėjau Somerseto rūmų. Taip iš dalies nutiko dėl to, kad jų fasadas buvo sugrūstas į siaurą gatvę. Tačiau ir dėl to, kad Chambersui būdingas neoklasicistinis santūrumas neturėjo nė lašo puošnios ir sąmoningai pabrėžiamos didybės, kuria puikavosi ne vienas jo pirmtakas, Palladio principų sekėjas. Pastate matyti sekimas Inigo Jonesu, Palladio, šiek tiek Liudviko XVI stiliumi, tačiau viskas prislopinta ir neryšku.

Chamberso pamatiniu vienetu išlieka namas – Somerseto rūmai, po kuriuos aš slampinėjau per pertraukas, ruošdamasis rašyti darbus Courtauld institutui, iš tiesų labiau primena eilę namų, o ne didžiulius vientisus rūmus. Mokesčių inspekcijos pastatas atrodė visiškai atskirtas nuo Courtauld galerijos, o ši, savo ruožtu, – nuo Gilberto kolekcijos.

Šis įspūdis, kad esi keliuose namuose, traukia ir dailininkus, ieškančius vietų, tinkamų filmuoti BBC istorinius filmus. Kai matysite kostiuminę dramą, kurios veiksmas vyksta, kaip jums atrodo, keliuose XVIII a. namuose, labai gali būti, jog ji filmuota Somerseto rūmuose. Šis pastatas toks įvairus, kad jo paprastesniuose požeminiuose koridoriuose režisieriai filmuoja skurdaus, prostitučių gyvenamo

40 John Soane (1753–1837) – anglų architektas, neoklasicizmo atstovas, savo namus Lincoln's Inn Fields Londone su juose buvusiais rinkiniais 1833 m. perdavęs britų tautai (šiandien namuose veikia sero Johno Soane'o muziejus). Tarp kitų pastatų suprojektavo Anglijos banką ir Dulwicho paveikslų galeriją, padariusią įtaką šio tipo pastatų architektūrai.

41 Strand – Londono Vestminsterio dalies viena centrinių gatvių, jungianti Trafalgaro aikštę ir Fleet Street; Viduramžiais – pagrindinis kelias tarp Londono Sičio ir karališkųjų Vestminsterio rūmų.

Londono scenas, o viršutinių aukštų salėse – elegantiškus XVIII a. londoniečius, šokančius gavotą sietynų šviesoje. Somerseto rūmuose filmuota labai daug 2008 m. filmo *Hercogienė* (*The Duchess*) – biografinės dramos apie Devonšyro hercogienės Džordžianos (1757–1806) gyvenimą – epizodų.

KOMENTARAS

Keturiasdešimtmetis Harry Mountas (g. 1971) – ne ką mažiau spalvingas ir literatūriškas, negu jo cituojami britų literatūrinės klasikos personažai Sebastijanas Flaitas ar Bertis Vusteris: žurnalistas, rašytojas, užsienio politikos ekspertas, buvęs teisininkas, smulkus aristokratas (tėvas – baronetas – buvo Margaretos Thatcher patarėjas), ministro pirmininko Davido Camerono pusbrolis, įgijęs klasikinį išsilavinimą Oksforde, kur buvimas kontroversiškos šlovės *Bullingdono* klubo nariu nesutrukdė pelnyti aukščiausią akademinį įvertinimą.

Jo knyga *Aistra palangėms. Mėgėjo vadovas po britų pastatus, nuo nuleidžiamųjų grotų iki akmenėlių dangos* – ne sistemingas vadovas, bet veikiau asmeninių įspūdžių ir architektūrinių atradimų šiupinys, sudėliotas chronologine tvarka, persmelktas prisiminimų, literatūrinių sąsajų, kultūrinių refleksijų. Toks eseistinis rašymo apie architektūrą, o ir apskritai apie meną, stilius anglų kultūroje kyla iš XX a. I pusės kelionių literatūros. Šio architektūrinės kelionės žanro embleminės figūros – Roberto Byrono *Kelias į Oksijaną* (*The Road to Oxiana*, 1937), kelionės į Persiją ir Afganistaną aprašymas, ir Patricko Leigh Fermoro *Dovanų metas* (*The Time of Gifts*), knyga, aprašanti jaunuolio kelionę pėsčiomis iš kelto prieplaukos Hoek van Holland[42] į Konstantinopolį 1933-aisiais – paskutiniaisiais senosios Europos metais (pati knyga išleista 1977). Šiai rašymo tradicijai būdinga tai, kad architektūrinė ar menotyrinė analizė, istoriniai faktai, kultūrinės refleksijos lyg ant siūlo veriami ant asmeninės patirties, praturtinančios naratyvą individualiais, neretai ekscentriškais skonio sprendimais, literatūrinėmis reminiscencijomis ir autobiografinėmis detalėmis. Pasakojimo stilius – šnekamasis, tarsi būtų kalbamasi su geru bičiuliu, kurį autorius vedžiojasi po jam patinkančius pastatus ir draugišku, kiek juokaujamu tonu, vis nukrypdamas į šoną, susigriebdamas ir vėl grįžda-

42 Pietinės Olandijos miestas ant Šiaurės jūros kranto.

mas prie temos porina tai, kas jį sudomino pastatuose, jų menėse ir užkaboriuose, kurie plaukia pro akis tarytum neskubriame bendraminčių pasivaikščiojime. Jam įdomu viskas – nuo statybos istorijos iki dabartinių pastato savininkų; neapeinami jokie autoriaus smalsumą sužadinę epizodai (menotyrininko-šnipo Anthony Blunto vaizdavimas Courtauld instituto freskoje) ar net visai pikantiški momentai (kurių čia necituosime; galime tik atkreipti dėmesį, kad knygos pavadinimo žodis *lust* reiškia pirmiausia kūnišką geismą). Autoriaus pastabumą ir literatūrinį ar kalbinį jautrumą liudija epizodas, kai nuobodaus pasitarimo britų premjero rezidencijoje – *Downing Street*, nr. 10 – metu jo akis užkliūva už neįprastos detalės paladijiškame frize: darbininko, šiaudais dengiančio stogus. Pasirodo, frizą 1989 m. sukūręs britų neoklasicistinės krypties architektas Quinlanas Terry[43] šitaip aliuzyviai pagerbė premjerę Thatcher (angl. *thatcher* – stogdengys šiaudais).

Pasakojimo būdas eklektiškas ir impresionistiškas – pagal Hovardo pilies ar Somerseto namų aprašymus sunku būtų nupiešti pastato apybraižą, aptariami anaiptol ne visi svarbūs architektūriniai bruožai, o metaforų nepavadinsi kitaip, kaip tik ekscentriškomis (Adamo kolonos „anoreksiškos“, o kompozitinė kolona yra „transvestitų orderis, kur mergaitiškos garbanėlės prikabintos neįprastai aukštam kūnui“). Tačiau tai, kas paminėta ir aptarta, įsimena ilgam; ypač naudingi praktiški autoriaus patarimai, kokiais būdingais požymiais remiantis atskirti skirtingų epochų ir autorių darbus, nustatyti statinio ar architektūros detalės laikotarpį.

Mounto tekstas nėra tiems, kurie nori viską sužinoti apie konkretų statinį, architektą ar architektūrinį stilių. Jo knyga pirmiausia padeda sustoti, atsigręžti, pažvelgti virš galvos ir iš naujo išvysti bei įvertinti statinius, kurių, kasdien praeidamas, galbūt nepastebėdavai. Jį perskaičius, norisi raustis giliau, išsitraukti nuoseklesnius (bet ir nuobodesnius) sisteminius vadovus ar menotyrininkų veikalus.

O skaitytojui, žvelgiančiam iš šalies – iš ateities arba iš kitos kultūrinės tradicijos – šis tekstas pasirodys kaip dvilypis britiškosios kultūros dokumentas. Paviršiuje tai savotiška šiuolaikinės britų kultūros – tos, apie kurią šnekama vakarėliuose ir televizijoje, – momentinė fotografija arba *snapshot*, savo objektyve aprėpianti viską

43 Quinlan Terry (g. 1937) – istorinius stilius imituojantis šiuolaikinis britų architektas, ypač pagarsėjęs neoklasikinių formų pastatais. XX a. 9 dešimtmetyje tuometinės D. Britanijos premjerės Margaretos Thatcher užsakymu rekonstravo premjero rezidenciją Londone.

nuo anoreksijos iki Eltono Johno, nuo serialo *Karūnavimo gatvė* (*Coronation Street*) iki Emu[44]. Pažvelgus kiek atidžiau – tai britiškosios aristokratijos, savo protėjiškai pakitusiu pavidalu tebesančios Jungtinės Karalystės politinio ir kultūrinio elito stuburu, tapatybės liudijimas. Knygoje dažniausiai cituojami autoriai – Evelyn Waugh ir Wodehouse'as, kurių ironiškai nostalgiškos prieškario aristokratinės Arkadijos pėdsakais dabartyje seka knygos protagonistas. Tačiau jeigu Wodehouse'o ir Waugh personažai išaugo dvaro bibliotekos knygas skaitydami ant Hawksmooro ar Adamo salių palangių, skirdami pasimatymus subretėms Capability Browno[45] suprojektuotų parkų belvederiuose, tai dabar dvarai seniai išparduoti, ir pasiturinčiuose Londono priemiesčiuose išaugusi Mounto bei Camerono karta žinių apie tą aukso amžių semiasi iš lentynoje sukauptų Wodehouse'o bei Waugh senų leidimų tomelių bei ekskursijų po dvarus tomis dienomis, kai jie atidaryti publikai; nebent retsykiais į svečius pakviečia koks dvarą tebeturintis tolimas giminaitis arba naujieji savininkai, Thatcher laikais turtus užsidirbę magnatai, kuriems malonu savaitgalio svečių kompaniją papuošti aristokratiška pavarde ir nepriekaištingomis manieromis.

MANTAS ADOMĖNAS

44 *Coronation Street* – nuo 1960 m. rodomas populiarumo neprarandantis britiškas TV serialas; Emu – D. Britanijoje visuotinai žinoma XX a. 8 ir 9 deš. britų TV šoumeno Rodo Hullo (1935–1999) lėlė, vaizduojanti Australijos strutį emu.

45 Lancelot Capability Brown (1716–1783) – garsus britų parkų architektas, suprojektavęs apie 170 rezidencijų parkų ir sodų.

PROGINIAI TEKSTAI

Plačiai suprantama proginė raštija esti itin įvairi – tai ir vieši įrašai asmenų ar įvykių atminimui įamžinti (tarp jų skyrium minėtinos epitafijos – antkapiniai ar memorialiniai įrašai), ir įvairių tipų giriamosios prakalbos, sveikinimai (vestuvių, pradėjimo eiti pareigas, sukakčių ir t. t. proga), dedikacijos (paskyrimai), epigramos (trumpi, paprastai eiliuoti tekstai, skirti konkrečiam asmeniui, įvykiui ar meno kūriniui pagerbti), nekrologai, pamokslai, pasakyti laidotuvių, vestuvių, viešųjų įvykių progomis ir t. t. Tekstai gali būti proziniai, eiliuoti, pasitaiko ir prozos, perpintos eilėmis. Chronologiniu atžvilgiu proginė raštija prasideda su ankstyviausia Rytų ir graikų literatūra (vienu seniausių biblinių tekstų laikoma vadinamoji *Šulinio giesmė* (*Sk* 21, 17–18) taip pat galėtų būti priskirta prie tokios literatūros), bet sėkmingai gyvuoja ir mūsų laikais. Ypač sudėtingas bei išplėtotas formas ir socialinę reikšmę ši raštija įgauna Baroko laikotarpiu, plintant spaudai. Proginiai leidiniai neretai imami iliustruoti heraldinėmis ir alegorinėmis kompozicijomis, kai kada ir portretais. Puikių tokių leidinių pavyzdžių teikia ir LDK kultūrinis paveldas[1].

Proginė raštija skirta išaukštinti ir įamžinti asmenis, įvykius ar artefaktus, todėl joje gausiai naudojamos įvarios retorikos priemonės. Retorinių figūrų prisodrinti tekstai gali turėti nemenką literatūrinę vertę, tačiau paprastai būna mažai informatyvūs, konkretaus gyvenimo ir charakterio aprašymą juose pakeičia pagal idealų trafaretą konstruojamas dorybių aukštinimas, aprašomi dailės ar architektūros kūriniai egzistuoja be realaus konteksto ir bruožų, kiekvienas jų yra pats meistriškiausias, „nenusakomo grožio“, portretas, „regis, tuoj prakalbės“ ir pan. Retorinis trafaretiškumas būdingas ne tik Renesanso ar Baroko, bet ir (dažnai subtiliau maskuojamas) moderniesiems panegiriniams tekstams. Antra vertus, įdėmus proginių tekstų skaitymas ir dailės istorikui teikia naudingos informacijos. Epigramose minimi autoriai ir neišlikę dailės kūriniai, jų siužetai, dažnai nurodoma medžiaga, iš kurios kūriniai pagaminti[2]. Iškilmių ar laidotuvių aprašymuose pasakojama apie miesto erdvių, patalpų, eisenų puošybą. Epitafijose, nekrologuose, memorialiniuose įrašuose dažniausiai pateikiama tiksli mirties data ir velionio amžius, jo titulai, kai kada ir pagrindiniai nuopelnai ar gyvenimo įvykiai, kalbama apie fundacijas bei mecenatystę. Tai reikšminga nustatant ir dailininkų, ir fundatorių ar mecenatų gyvenimo faktus, veiklą. Antai vienintelis šaltinis apie Piranesi gimimo vietą – įrašas, iškaltas ant skulptoriaus Antonio Canova savo mokiniui Antonio d'Este užsakyto sukurti jo biusto: „Giambattista Piranesi / architetto incisore / da Mojano nel territorio di Mestre / nato MDCCXX morto MDCCLXXVIII“ („Giambattista Piranesi / architektas raižytojas / iš Mojano Mestre apylinkėse / gimęs 1720 miręs 1778“). Informacija laikoma patikima, nes Canova gerai pažinojo Piranesi, draugavo su jo sūnumi Francesco[3].

Pamoksluose, prakalbose, linkėjimuose, tegu su daile tiesiogiai ir nesusijusiuose, kartais minimas dailininko darbas, jo specifika, konkretūs kūriniai ir jų buvimo vieta, užsakovų ir žiūrovų reakcija į kūrinius. Senojoje proginėje literatūroje vartojamos metaforos, įvaizdžiai, alegorijos gali praversti aiškinantis kūrinių, ypač embleminių ar alegorinių, siužetus. Maža to, rafinuota retorika gali perteikti informaciją drauge teikdama ir „iškodavimo“ malonumą. Štai Romos *S. Maria del Popolo* bažnyčioje išliko į sieną įmūrytas vienišas antkapinio memorialo fragmentas – įrašas, skelbiantis:

1 Žr. rinkinius ir monografijas: *Ankstyvieji šv. Kazimiero „Gyvenimai“*, sudaryt. M. Čiurinskas, Vilnius: Aidai, 2004; *Inskrypcje z Wileńskich kościołów = Vilniaus bažnyčių įrašai = Inscriptiones ecclesiarvm Vilnensium*, sudaryt. W. Appel, E. Ulčinaitė, Vilnius: Aidai, 2005; J. Liškevičienė, *Mundus emblematum: XVII a. Vilniaus spaudinių iliustracijos*, Vilnius: VDA leidykla, 2005; E. Patiejūnienė, *Brevitas ornata: mažosios literatūros formos XVI–XVII amžiaus Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės spaudiniuose*, Vilnius: LLTI, 1998; J. Sarcevičienė, *Lietuvos didikės proginėje literatūroje: portretai ir įvaizdžiai*, Vilnius: Versus aureus, 2005 ir kt.

2 Vis dėlto negalima pamiršti, kad kai kada epigrama gali būti tik retorinės meistrystės pavyzdys, kurio objektas – dailės kūrinys – nebūtinai egzistuoja iš tikro.

3 Įrašo patikimumu leidžia pasikliauti ir dailininko krikšto metrikos: Piranesi buvo pakrikštytas 1720 m. lapkričio 8 d. Venecijos San Moisè bažnyčioje. Taigi tikėtina, jog jis gimė Mogliano di Mestre, jo tėvams ten atostogaujant ar keliaujant, ir neilgai trukus su šeima grįžo į Veneciją.

„Šis akmuo yra centre, kurio periferija buvo gyvenimas. Kadaise šiame sūkuringame gyvenimo rate sukosi bajoraitis Samuelis Rapolas Globičius iš Bučinos, bohemas prahietis, [turėjęs] tėvą karalystės geometrą. Šis [geometras] nelaimingiausiu būdu išsprendė rato kvadratūrą, kai tas jo mylimiausias sūnus po šiuo kvadratiniu antkapio akmeniu 1665 metais rugpjūčio 18 dieną, o savo amžiaus 25-aisiais [metais], tapo palaidotas.“ Epitafinis įrašas kalba ne tik apie velionį, bet ir apie patį save – memorialą, kurio dalis jis yra, ir apie kompozicijos idėją, išreiškiančią tėvo jausmus, netekus jauno sūnaus.

Šiuolaikinės dailės tyrinėtojui svarbūs proginiai tekstai rečiau funkcionuoja kaip savarankiški leidiniai; paprastai jie skelbiami spausdintinėje ar internetinėje žiniasklaidoje. Tai dailininkui ar mecenatui pagerbti skirti jubiliejiniai straipsniai, nekrologai, atskirais atvejais – radijo ir televizijos laidos. Reikia prisiminti, kad proginė raštija, susijusi su šiuolaikine daile, toli gražu ne visada kuriama reikiamą kompetenciją turinčių asmenų. Jubiliejinio straipsnio ar nekrologo autorius gali būti kitos srities kultūros veikėjas, pavyzdžiui, poetas, bičiulis, giminaitis ar tiesiog žurnalistas, kuriam redaktorius davė užduotį parašyti apie džiugų ar liūdną įvykį.

Šiuolaikinėse demokratijose ne itin populiarios masinės oficialios šventės, kurių įtaigai ir atmosferai kurti pasitelkiami specialiai užsakyti meno veikalai, dar neseniai buvo svarbi gyvenimo dalis ne tik totalitarinių, bet ir švelnesnių autoritarinių režimų valdomose arba vientisą dominuojančią ideologiją turinčiose šalyse. Prie masinių oficialių švenčių galima priskirti ir didžiuosius bažnytinius renginius. Tokių švenčių aprašai spaudoje ar paskelbti atskirais leidiniais kartkarčiais gali išvaduoti dailės istoriką nuo ilgų archyvinių paieškų.

VYTAUTAS ALIŠAUSKAS

Manuelis Filas. Epigramos Šaltinio Dievo Motinai ir jos atvaizdams

> **Versta iš:** Alice Mary Talbot, Epigrams of Manuel Philes on the *Theotokos tēs Pēgēs* and Its Art, *Dumbarton Oaks Papers*, t. 48, 1994, p. 135–165 (iš graikų. k. vertė Mindaugas Strockis, komentarus parengė Giedrė Mickūnaitė)

ĮVADINIS KOMENTARAS[4]

Žinių apie Manuelio Filo gyvenimą, visų pirma, suteikia jo paties kūryba[5]. Atrodo, kad Filas gimė Anatolijoje, greičiausiai Efeze, apie 1270 m., o nuo 1295 m. gyveno Konstantinopolyje. 1293 m. jis su Bizantijos pasiuntinybe lankėsi Toktajuje, pas Aukso Ordos chaną. Manoma, kad mirė apie 1345 m. Buvo imperatorių Androniko II (1282–1328) ir Androniko III (1328–1341) Paleologų dvaro poetas, artimai bendravo su Konstantinopolio aukštuomene ir patriarchu. Didelė Filo epigramų dalis skirta dailės kūriniams; jos suteikia žinių apie kūrinių siužetus ir užsakovus. Svarbu, kad dauguma trumpųjų Filo epigramų buvo užrašytos ant pačių kūrinių ir tai liudija apie glaudų užsakovo, dailininko ir poeto bendradarbiavimą. Tenka apgailestauti, kad šie dailės kūriniai neišliko, tačiau Filo epigramos žinomos iš rankraščių. Siejant šiuos tekstus su kuriuo nors atvaizdu ar bent ikonografiniu tipu, susiduriama su Bizantijos poezijai būdinga problema: epigramų pavadinimai – lemos – dažnu atveju nėra autentiški, juos suteikė raštininkai ir perrašinėtojai. Todėl susiejant tekstą ir dailės kūrinį, visų pirma, tenka kliautis poemos turiniu, o tik tada lema.

V ar VI a. už žemyninių Konstantinopolio sienų[6] prie gydomosiomis ypatybėmis pasižyminčios versmės įkurtas Šaltinio Dievo Motinos (gr. *Theotokos tes Pēgēs*) vienuolynas, pelnęs bizantiečių Lurdo vardą, ypač garsėjo XIII a. pab. – XIV a. I pusėje.

4 Skaitytojų patogumui pagrindinis komentaras šį kartą pateikiamas prieš šaltinį, nes kiti tos pačios autorės komentarai yra skirti atskiroms epigramoms. – *Sudaryt. past.*

5 Filo biografijos duomenis surinko ir išnagrinėjo Günteris Stickleris, plačiau žr.: G. Stickler, *Manuel Philes und seine Psalmenmetaphrase*, Wien: VWGÖ, 1992; trumpai žr. *The Oxford Dictionary of Byzantium* (toliau ODB), sudaryt. A. Kazhdan ir kt., t. 3, Oxford University Press, 1991, p. 1651.

6 Šiandieninio Stambulo Balikli rajonas.

Tuomet, atsigavus po lotynų okupacijos (jos metu vienuolyno bažnyčia buvo pertvarkyta pagal katalikišką liturgiją) susiformavo ir Šaltinio Dievo Motinos ikonografija, įtvirtinusi Gyvybės Šaltinio Dievo Motinos (*Zoodochos Pēgē*) tipą. Ankstyviausiose žinomose šio tipo ikonose vaizduojama Švč. Mergelė Marija orantos – besimeldžiančiosios – poza, o ant jos krūtinės – frontalus vaikelio Jėzaus atvaizdas. Vėliau atvaizdai papildomi vandens rezervuaro atributu, ir Marija su vaikeliu vaizduojama sėdinti rezervuare, pro kurio angas teka vandens srovės. Manoma, kad šio ikonografinio tipo pirmavaizdis – mozaika virš stebuklingojo šaltinio, kurią XIV a. Bažnyčios istorikas Nikeforas Kalistas Ksantopulas[7] savo veikale *Logos* aprašo taip: „Kupolo viduryje, kur uždėtos šventyklos lubos, menininkas savo rankomis nuostabiai pavaizdavo pačią gyvenimą teikiančią versmę, iš kurios įsčių trykšta nepaprastai gražus ir amžinas vaisius, tarsi skaidrus ir geriamas vanduo, gyvas ir šokantis. Galėtum ją stebėdamas palyginti su debesimi, kuris kaip ramią ir begarsę liūtį lieja vandenį iš aukštybių ir iš ten stebi, kad jis taptų veiksmingas, apvaisina, jei taip galima pasakyti, ir daro vaisingą...“[8]

Ksantopulo aprašymas nurodo, kad Gyvybės Šaltinio Dievo Motinos mozaika atsispindi versmės vandenyse ir taip sukuriamas įspūdis, tarsi pati Mergelė teiktų gyvybės vandenį. Tokį atvaizdo suvokimą dar labiau sustiprina nuoroda į stebėjimą, sulyginanti tarsi į šaltinį žvelgiantį (vandenyje atsispindintį) Dievo Motinos atvaizdą ir Švč. Mergelę, iš aukštybių (čia Marija lyginama su debesimi, nešančiu gyvybę teikiantį lietų) stebinčią žmonių gyvenimą. Apskritai, mozaikos aprašymas yra tipiškas Bizantijos dailės kūrinių aiškinimas (gr. *ekphrasis*), kuomet žmogaus rankų dirbinys suvokiamas kaip dangiškajam (šventajam) asmeniui atstovaujantis ir gyvam žmogui būdingomis savybėmis pasižymintis atvaizdas. Aprašymas pasitelkia gerai žinomus teologinius Marijos apibūdinimus, kuriuose Švč. Mergelė

7 Nikeforas Kalistas Ksantopulas (Nikephoros Kallistos Xanthopoulos, prieš 1256 – apie 1335) buvo Konstantinopolio Šv. Sofijos katedros kunigas, prieš mirtį įstojo į Šv. Nilo vienuolyną. Geriausiai žinomas kaip Bažnyčios istorijos (išliko tik dalis apimanti laikotarpį nuo Kristaus gimimo iki 610 m.) autorius, bet garsėjo ir hagiografiniais aprašymais bei poetine kūryba (ODB, p. 2207).

8 A. Pamperis, *Logos dialambanōn ta peri tēs systaseōs tou sebasmiou oikou tēs hyperagias Despoinēs hēmōn Theotokou tēs aeizōou pēgēs* (*Veikalas, nagrinėjantis mūsų Švenčiausiosios Valdovės amžinai gyvojo šaltinio Dievo Motinos garbingųjų namų įrengimą*), Leipzig, 1802, p. 13.

suvokiama tarsi gyvybę teikiančio vandens – Išganytojo – versmė. Aprašydamas mozaiką Ksantopulas nesistengia žodžiais perteikti vaizdo; atvirkščiai, vaizdas čia tėra krikščioniškosios vaizduotės stimulas. Toks santykis su atvaizdais būdingas visai Viduramžių kultūrai.

GIEDRĖ MICKŪNAITĖ

Šaltinio Dievo Motinos atvaizdui

Kaip į gyvybės versmę į tave žvelgiu,
Mergele, tu pavojų liepsną gesini,
stebuklais mano sielai atgaivą teiki,
šaltinį amžinos gyvybės nešdama.

KOMENTARAS

Epigramos autorius kreipiasi į Dievo Motiną kaip į Gyvybės šaltinį: viena vertus, Mergelė lyginama su šaltiniu, kaip motina Kristaus, grąžinusio žmonijai amžinąjį gyvenimą; kita vertus, ji vaizduojama kaip šaltinis, kurio vandenys gyvenimui sugrąžina karščiuojančius ligonių kūnus. Epigramoje esančios nuorodos į Švč. Mergelę, Vaikelį Jėzų, šaltinio vandenis ir stebuklus skatina manyti, kad Filas aprašo pilnai susiformavusio Gyvybės Šaltinio (*Zoodochos Pēgē*) Dievo Motinos ikonografinio tipo atvaizdą. Taigi, nors nėra išlikusių XIV a. pr. šio tipo atvaizdų, galima spręsti, kad tuo laiku *Zoodochos Pēgē* ikonografija jau buvo susiformavusi.

G. M.

Epigramos, tikrai susijusios su Šaltiniu

Vandens cisternai, vienuolio Hilariono paaukotai Gyvybę teikiančiam Šaltiniui

Kankinamas įkaitusių aistros liepsnų,
gyvoji dieviškų stebuklų versme, Tau
šį indą vandeniui aš pastatydinau,
kad pats iš jo, Tau mano meilę rodančio,
išganymo galėčiau gerti vandenį,
išvengęs pasmerkimo amžinos ugnies.

Turtuolis tas, Mergele, gąsdina mane[9],
kur troškulį per amžius kenčia liepsnose.
Hilarionas tai Kanabis sako Tau,
vienuolis varganas, tačiau geros širdies.

KOMENTARAS

Cisterna, kurią vienuolis Hilarionas Kanabis padovanojo Šaltinio vienuolynui, buvo tas vandens rezervuaras, į kurį tekėjo stebuklingasis vanduo. 3–5 epigramos eilutės aiškiai nurodo, kad Hilariono iniciatyva buvo įrengtas rezervuaras „gydančiajam išganymo vandeniui" gerti. Tikėtina, kad ši epigrama buvo iškalta ant rezervuaro. Epigramą užsakęs Hilarionas dėkoja Šaltinio Dievo Motinai ne už fizinės ligos, bet sielos išgydymą. Ugnies vaizdinys čia yra ne karščiuojančio kūno, o aistros metafora.

G. M.

Padėkos [giesmė] Dievo Motinai

Kada Sūnus, Mergele, darė stebuklus,
ir taip savus žodžius sutvirtino veiksmais,
išgydė ranką kitados nudžiūvusią[10],
paveikęs žodžio ją gaivinančia drėgme.
Tikras pasaulio gydytojas buvo jis,
pirmajam protėviui išpjovęs skaudulį[11].
Tu, Marija, mano sielos Tu rasa,
Tu savo versmėmis mane atgaivini,
kadais beveik nudžiūvusį dėl nuodėmės,
vėl gyvybingais sąnariais mane puoši,
ir gydytojų „išmintingą" nuosprendį
Tu mistine chirurgija panaikinai.

9 Plg. *Lk* 16, 19–24.
10 *Mt* 12, 9–14; *Mk* 3, 1–6; *Lk* 6, 6–11.
11 *Pr* 3, 23.

Juk Tavyje pražysta ir sausa lazda[12],
ir krūmo nesudegina kaitri liepsna[13],
ir prasiskyrę pasitraukia vandenys[14].
Dabar vaizduoju meistro rankomis Tave.
Tebus tai mano, nors nevertas, atlygis.
Išgydytąją ranką į Tave tiesiu,
dar vakar merdėjęs, o šiandien vėl žvalus.
Tu man ir sielos nuolat lengvini ligas,
nuo seno negaluojančios dėl poelgių,
paguodos versme ir stebuklų šuliny.
Atzimis Manuelis šitaip kalba Tau,
kuris Tavo dėka yra ir *sebastós*.

KOMENTARAS

Poemos užsakovas Emanuelis Atzymas, *sebastós*, tik šiose eilėse minimas asmuo, nors žinoma keletas Atzymų šeimos narių, užsakiusių Filui poemų. Pirmosiose 12-oje poemos eilučių lyginama Kristaus išgydyta paralitiko ranka ir Atzymo ranka, kurią nuo paralyžiaus išgydė stebuklingasis Mergelės šaltinis. Atkreiptinas dėmesys į subtilų, visai Bizantijos poezijai ir ypač Filo kūrybai būdingą dviprasmybių naudojimą. 13–15 eilutėse pasitelkiami įvairūs Senojo Testamento Mergelės Marijos pirmavaizdžiai: Araono lazda, degantis krūmas, perėjimas per Raudonąją jūrą. Be to, ūglį išleidusi sausa Araono lazda, tiksli paralyžuotos ir vėl atgijusios rankos metafora (plg. 9 eil.). 16–19 eilutėse pasakojama, kad dėkodamas už išgydytą ranka Atzymas užsakė ikoną, kaip dovaną Dievo Motinai. Tipiškas bizantiškas pasakymas „dabar vaizduoju meistro rankomis Tave" (16 eil.) reiškia „aš užsakiau meistrui nutapyti" ir jokiu būdu negali būti suprantama, kad Atzymas pats tapė ikoną. 18–19 eil. galima interpretuoti kaip nuorodą, jog ikonoje buvo atvaizduotas ir pats už išgydymą dėkojantis Atzymas – tai turėjo būti nedidelis donatoriaus,

12 *Sk* 17, 6–9.
13 *Iš* 3, 1–6.
14 *Iš* 14, 15–30.

iškėlusio pagijusią ranką, portretas. Poema užbaigiama Atzymo prašymu, kad Mergelė išgydytų ir jo sergančią dvasią, kaip kad išgydė ranką: tai ir kitose Filo poemose aptinkamas motyvas.

G. M.

Epigrama Dievo Motinos epiplui

Mergele, tuos kankinančius galvos skausmus,
kur nepalengvino joks gydytojas man,
naikina Tavo išganingoji rasa.
Apreiškei būsimą stebuklą kitados,
iškilus naktį ir nutvieskusi mane.
Pats Kristus, visa ko pasaulyje galva,
naikina Tavyje šešėlius ir ligas.
Dabar už šią malonę atsilyginu
šiuo Tavo atvaizdui paskirtu audeklu.
Ir vėl mane gaivinki savo globoje
ir mano sielos nuolat lengvinki kančias.
Valdytoja[15] Eirenė šitaip kalba Tau.

KOMENTARAS

Su Šaltinio Dievo Motina šią epigramą sieja Mergelės palyginimas su rasa (3 eil.), kitose Filo poemose vartojama kaip gydančio šaltinio vandens metafora. Šią poemą Filas parašė valdovės Eirenės (Irenos), žinomos tik iš šių eilių, prašymu. Kaip padėką už išgydytą galvos skausmą Eirenė Dievo Motinos atvaizdui dovanojo epiplą (virš ikonos kabinamas liturginis audinys). Kitos epigramose minima, kad ant tokių atvaizdams dovanotų epiplų būdavo išsiuvinėjami ir patys atvaizdai. 9 eil. tarsi nurodo, kad ant Eirenės dovanoto epiplo taip pat galėjo būti pavaizduota Šaltinio Dievo Motina. Dailės istorikui svarbi epigramos lema: sprendžiant iš jos formuluotės atrodo, kad poema buvo išausta ar išsiuvinėta dovanotame epiple. Apskritai, eiliuoti įrašai ant votyvinės tekstilės buvo plačiai paplitę Paleologų laikotarpiu. Kita vertus, nevalia pamiršti, kad lemą užrašė ne Filas, o jo eiles perrašęs raštininkas.

15 Valdovė – *archontissa*, kitaip tariant, archonto (Bizantijos titulas) žmona. – *Vert. past.*

Epigramos turinys atitinka įprastą stebuklų aprašymų schemą. Sužinome, kad Eirenė kentė galvos skausmus, kurių negalėjo išgydyti jokie gydytojų siūlomi vaistai. Vieną naktį ji regėjime išvydo Švč. Mergelę ir tai buvo jos išgijimo ženklas. Kadangi stebuklingi pasveikimai priskiriami Kristaus galioms, šioje poemoje Marija atstovauja savo Sūnui – visa ko galvai. Taip, pasitelkiant žodžių žaismą, susiejamas Kristus ir išgijusi Eirenės galva.

G. M.

Dievo Motinos atvaizdui iš nesuteršto akmens[16]

Liepsnojantis kadaise krūmas Tu buvai,
dabar Tave nesuteptas vaizduos akmuo.
Ugny akmuo išlieka, o ne geležis.
Tu vėl esi ūksminga ir gaivi kalva
sujungiančio nutolusius akmens dėka.
Aš, suradęs šiuos stebuklo šaltinius,
paauksinto sidabro apvadu puošiu.
Kristaus sode, versme dieviškos rasos,
atverki dosniai man savuosius kanalus:
tikėjimo auksinį indą aš nešuos.

KOMENTARAS

Poemos turinys leidžia manyti, kad ji skirta akmenyje iškaltam Šaltinio Dievo Motinos atvaizdui. 6, 8 ir 9 eilutėse vandenį nurodantys žodžiai kartojasi daugumoje šiam atvaizdui skirtų poemų, o paskutinėje, dešimtoje, eilutėje minimas indas – tai nuoroda į piligrimą (jis yra ir poemos užsakovas), atėjusį pasisemti stebuklingojo vandens. Poemos ir steatite iškalto Šaltinio Dievo Motinos reljefo užsakovas taip išreiškė padėką Marijai už stebuklingą išgijimą (6 eil.). Paskutinės eilutės žodžiai „tikėjimo auksinį indą aš nešuos“ greičiausiai nurodo, kad reljefas taip pat vaizdavo

16 Omenyje turimas akmuo steatitas ($Mg_3Si_4O_{10}(OH)_2$). – *Vert. past.*

ir stebuklingąjį vandenį semiantį piligrimą – reljefo donatorių. Gali būti, kad reljefe pavaizduotas indas buvo auksuotas.

G. M.

Kaliergio, kitados [raupsų] subjauroto, bet Šaltinio Dievo Motinos išgydyto, paveikslui

Išvydęs aiškiai veidrodžiuos pavidalų,
stebuklo atvaizdu žavėkis, o svety.
Juk tas, kuris čia pavaizduotas gulintis,
antai Mergelės užtarimo šaukiasi.
Kuris kadaise buvo jaunas ir dailus
ir mūšiuose kovojo milžino jėga,
štai pakirstas karčios bjaurių raupsų ligos,
lyg kokio pikto priešo iššautos strėlės,
žinodamas bejėgis likęs kovoje,
nes lankininkas buvo juk nematomas,
į šią Mergelę žvelgia mistiniu žvilgsniu,
gydytojus, nebetekusius vilties,
jis atstumia, nes niekas jau prieš jo skausmus,
žalojančius jo sąnarius, nepadeda.
Tada šiomis apsiginkluoja versmėmis
(gali nukalti ginklą ugnyje širdies
net iš vandens srovės, jei Dievas nori to)
ir narsiai priešinasi antpuoliui ligos,
nukovęs piktą priešą vien vilties strėle.
Akivaizdoje Viešpaties ir vėl dailus,
sielų kariuomenės vadovei jis dabar
patirto įvykio štai rodo požymius
(tokiai didybei žodžiai juk nebūtini).
Ir dailininkui pagyrimas atiteks,
Mergelę pavaizdavusiam su Sūnumi,
kuri Jam, rodos, tarsi kalba šiuos žodžius:

„Šį svetimšalį, kurį čia matai, Sūnau,
nuo didelio pavojaus aš išvadavau,
Tu sveikatą ir jo sielai dar pridėk,
sutvirtindamas tai, ką davė Motina.“

KOMENTARAS

Manoma, kad ši Filo poema skirta freskai, vaizdavusiai prie stebuklingojo šaltinio įvykusį stebuklą. Ksantopulo veikale *Logos* minimi keli epizodai, kai už pagijimą dėkingi piligrimai užsakė stebuklą vaizdavusias freskas Šaltinio Dievo Motinos vienuolyne. Poema, pasakojanti apie stebuklingą raupsuotojo Kaligierio pasveikimą, ne atpasakoja stebuklo istoriją, o aprašo stebuklą vaizdavusį kūrinį (2 ir 3 eil.). Epigramos turinys leidžia manyti, kad kompoziciją sudarė trys scenos. Pirmojoje (3–14 eil.) buvo vaizduojamas gulintis raupsuotasis, žvelgiantis į Švč. Mergelę (t. y. prašantis jos malonės). Antrojoje scenoje (15–19 eil.) raupsuotasis geria stebuklingojo šaltinio vandenį ir jo širdies liepsna – karšto tikėjimo alegorija – tampa ligą įveikiančiu ginklu. Trečiojoje scenoje (20–22 eil.) Kaligieris stovi priešais Dievo Motiną su Kūdikiu rodydamas jiems savo išgijusį kūną. Gausios karinės metaforos leidžia manyti, kad Kaligieris (tik šioje poemoje minimas asmuo) buvo karys ir kompozicijoje pavaizduotas su kario atributais.

Poemos pabaigoje (24–30 eil.) Filas giria dailininko darbą, kuris Dievo Motiną ir Sūnų pavaizdavo tarsi besikalbančius, t. y. žvelgiant į atvaizdą atrodo, kad personažai gyvi, o tai – aukščiausias meistriškumas. Belieka tik spėlioti, ar Švč. Mergelė buvo pavaizduota sekant Šaltinio Dievo Motinos ikonografija, t. y. frontaliai prieš save laikanti Sūnų, ar buvo pasirinktas kitas, pavyzdžiui, Meilingosios (gr. *Glykophilousa*) ikonografinis tipas, kuriame Motina ir Sūnus vaizduojami žiūrintys vienas į kitą, o jų skruostai suglausti, taip kuriant kalbėjimosi įspūdį.

Vargu, ar 30-ies eilučių poema buvo įrašyta kūrinyje. Greičiausiai Kaligieris Filui epigramą užsakė, kai kompozicija jau buvo nutapyta, tačiau neatmestina prielaida, kad kai kurios, pavyzdžiui, pirmosios į žiūrovą besikreipiančios eilutės (1–2 eil.), buvo užrašytos ant kūrinio.

G. M.

Trumpas katafalko, pastatyto 1770 m. vasario 6 d. kilmingojo pono Jono Felikso Šiškos, Breslaujos stalininko, LDK kariuomenės vėliavininko, laidotuvėms Polocko bernardinų bažnyčioje, aprašymas

> **Versta iš:** Krótka relacja o katafalku na pogrzebie Wielmożnego Imć Pana Jana Feliksa Szyszki, stolnika Brasławskiego, chorążego wojsk W. K. Litewskiego, w Połocku u oo. Bernardynów roku 1770 dnia 6 miesiąca lutego erygowanego, *Gazety Wileńskie / Addytament do Gazet Wileńskich*, 1770 03 02 (iš lenkų k. vertė ir komentarus parengė Lina Balaišytė, lotyniškus įrašus vertė Veronika Gerliakienė[17])

Pirmas tarpsnis: šešios kolonos prie lempomis iš visų pusių apstatytų pakopų. Prie kolonų nutapytos keturios [pagrindinių] Dorybių ir dvi Mirčių figūros, o ant kolonų viršaus – „genijai“ (alegorinės figūros). Ant pirmos kolonos – šarvuota figūra, sėdinti ant žirgo, rankoje laikanti buožę su įrašu: *Marte ferox et viribus Aiax* (Ajantas, drąsus narsumu ir jėga). Ant kitos kolonos – tokia pati figūra, laikanti buzdyganą, po ja įrašas: *Crevit amor martis crescentibus annis* (Bėgant metams, augo troškimas kovoti). Ant trečios kolonos – figūra, laikanti regimentą, su įrašu: *Fortia opponuntur pectora rebus* (Narsios širdys atstatomos pavojams). Ant ketvirtosios – figūra, laikanti rankoje vėliavą, su įrašu: *Unus is innumeris millibus instar erat* (Jis vienas prilygo nesuskaitomiems tūkstančiams). Ant penktosios – figūra, laikanti ietį su įrašu: *Spirant praecordia martem* (Krūtinė alsuoja kova). Ant šeštosios – figūra, laikanti ištrauktą kalaviją, po ja įrašas: *Forti consilio, Herculea manu* (Drąsiu sprendimu, Heraklio ranka). Tarp šių kolonų ant aukštų pakopų pastatytas karstas, besiremiantis ant dviejų grifų. Šalia katafalko stovėjo šeši Riteriai, laikantys numirėlių galvas.

Antras, aukštesnysis tarpsnis: Tikėjimo, Vilties ir Meilės figūros, laikančios kilmingojo pono stalininko portretą. Po Tikėjimu įrašas: *Fides in aeternum stabit* (Tikėjimas liks amžinai). Po Viltimi įrašas: *Spes immortalitate plena* (Viltis pilna nemarumo, *Išm* 3, 4). Po Meile įrašas: *Charitas DEI manet in eo* (Jame pasiliks DIEVO meilė, *1Jn* 3, 17).

17 Cituojant Šv. Raštą naudotasi Juozapo Skvirecko vertimu: *Šventasis Raštas*, t. I–IV, Vilnius: Vaga, 1990–1992.

Trečias tarpsnis: Laiko ir Šlovės alegorinės figūros, laikančios inskripciją, kuria išreikšta viso katafalko idėja: *Super columnas arma, ad memoriam sempiternam* (O ant šulų padėjo ginklų amžinam atminimui, *1Mak* 13, 29).

Ketvirtas tarpsnis: du „genijai“ laiko velionio herbą, virš herbo įrašas: *Ecce ibi est sagitta* (Štai vilyčia yra tenai, *1Sam* 20, 37), po juo: *Sagitta Jonathan nunquam rediit retrorsum* (Niekuomet negrįžo atgal Jonato vilyčia, *2Sam* 1, 22).

Penktas tarpsnis: nutapyta šv. Pranciškaus, sėdinčio soste, laikomame serafimų, apoteozė, po ja įrašas: *Haec requies mea in saeculum, saeculi* (Tai mano poilsio vieta per amžius, *Ps* 131, 14).

Apšvietimą stiprino daugybė sietynuose, prie bažnyčios piliorių ir katafalko degančių žvakių ir lempų. Ant priekinių kolonų postamentų buvo iškabintos tokios epitafijos:

D. O. M.
Garbiosios žmonos gedulas
Jei kitame pasaulyje lieka žinia
Apie mūsų mirtingumą, kaip Parnasas pina,
Jo gyventojai jos nepamirš,
Net atsigėrę Letos vandens.
Iš to laimingų dvasių krašto žvelk, Jonai,
Į ašaras ir graudų verksmą savos Kotrynos,
Ne tiek kilni Artemizija liūdėjo Mauzolo,
Nei Andromachė kentėjo dėl Hektoro.
Jos ašaras sulaikyk arba ji, verkdama
Tavęs, prilygs suakmenėjusiai Niobei.

Ant kitos kolonos:

D. O. M.
Našlaičiais likusių garbiųjų palikuonių gedulas
O, kokie liūdni stovi palikti įpėdiniai,
vaitodami apsupę akliną kapą!
Gedi savo tėvo ir į nežinomus kraštus

Veltui jo ieškoti raudojimas vis siunčia,
Bet kilnių Jono palikuonių gailestis negali
Apsaugoti nuo ėjimo baisiu mirties keliu.
Taip yra: negalima sulaužyti Dievo įstatymo,
Kiekvienas turi laikiną tėvynę palikti.
Ne viską [jis] išsinešė, didesnė dalis liko –
Dorybės šlovė ir mirtingo kūno palaikai.

[…] Antrą dieną velionio portretas buvo nuleistas ant pakopų, ant kurių pirmą dieną stovėjo karstas. Antrame tarpsnyje vietoj portreto buvo pakabinta krentanti kolona su inskripcija: *Traxit Convulsa ruinam* (Išklibinta sugriuvo). Šią koloną laikė Lenkijos ir Lietuvos alegorinės figūros. Lenkijos genijus laikė nutapytą ant skydo erelį, virš kurio įrašas: *Quod non obtinet, optat* (Ko neturi, trokšta), po juo: *Libero nata coelo* (Gimęs laisvame danguje). Lietuvos genijus laikė ant skydo nutapytą Vytį, virš kurio inskripcija: *Donec ad metam properemus unam* (Kol skubėjome prie vieno stulpo), apačioje: *Hanc meus ad metam fervidus iret equus* (Prie šio stulpo nartus mano žirgas atjojo).

Ant pirmųjų kolonų postamentų buvo tokios gedulą išreiškiančios epitafijos:

D. O. m.
Kilmingos šeimos gedulas
Stokite, giminės, čia yra išsiskyrimo verksmų pabaiga,
Kur kapą mirtis sustingusiam Stalininko kūnui pila,
Toji pilnam liūdesio broliui brolį iš rankų išplėšia,
Anūkams senelį, kitiems dėdę atima:
Nors nevienoda jų padėtis, mirtis lygiai kaip broliams
Gedulą dalina, nes kiekvienas tiek pat praranda.

Ant kito postamento:

D. O. M.
Garbiosios vaivadijos gedulas
Kilmingos šeimos palikuoni, mūsų vaivadijos
Pasididžiavime! Tavo mirtis pripildo gedulu

Visų širdis, tavęs gyventojai gedi,
Tarp jų – kaimynai, tarnai ir draugai.
Atgulei, kilnus Stalininke! Kas gi to nepripažins,
Kad tavęs netekus, daug praras tikėjimas ir Tėvynė.

Trečią dieną pakopų vietoje buvo iš žemių supiltas kapas, galvūgaly pastatytas paprasto darbo kryžius, kojūgaly – nutapyta Mirtis, kastuvu supilanti kapą, su inskripcija: *In pulverem mortis deduxisti me* (Tu nuvedei mane į mirties dulkes (*Ps* 22 (21), 16).

Ant kolonų sukabintos epitafijos taip išreiškė gedulą:

D. O. M.
Dėkingumo įpareigoto Šv. Pranciškaus vienuolijos gedulas
[…]

KOMENTARAS

Apie senųjų epochų laidotuvių dekorą, kaip ir apie kitą proginę architektūrą, daugiausia žinoma iš rašytinių šaltinių. Skirtingai nei kiti mirusiojo pagerbimo ir įamžinimo būdai – antkapiniai paminklai, šeimų koplyčios, spausdinta laidotuvių poezija ir pamokslai, – proginės dekoracijos buvo laikinos, todėl dabar apie jas tegalime spręsti iš amžininkų aprašymų ir tik retais atvejais – iš raižinių.

Baroko epocha pasižymėjo ypač ištaigingomis kilmingųjų laidotuvėmis, o XVIII a. Abiejų Tautų Respublikoje rengtos didžiausio masto laidotuvių iškilmės. *Pompa funebris* prasmingumas buvo grindžiamas tradicija ir teologiniais argumentais. Laidotuvių prabanga ir iškilmingumas to meto visuomenėje neabejotinai buvo svarbus ir kaip kilmingos giminės statuso paliudijimas. Didikų laidotuvėms buvo skiriami specialūs leidiniai: laidotuvių kalbos, poezija ir kt. Tokiuose proginiuose leidiniuose pasitaikydavo ir pačių laidotuvių iškilmių aprašymų. XVIII a. apie didikų ir bajorų laidotuves pranešdavo amžiaus viduryje pradėta leisti periodinė spauda (iš pradžių Varšuvoje, o nuo septinto dešimtmečio ir Vilniuje). Neretai kilmingųjų laidotuvių aprašymai būdavo leidžiami atskirais laikraščių priedais.

Barokinėse laidotuvėse ypač svarbūs buvo vizualieji elementai, veiksmo plėtotė. Laidotuvės rengtos kaip viešas reginys, kuriame žiūrovo vaizduotei paveikti buvo pasitelkiamos visos įmanomos priemonės: architektūra, skulptūra, tapyba ir žodinis menas. Namai ir gatvės, kuriomis ėjo karstą lydinti procesija, buvo puošiamos laikino pobūdžio dekoracijomis, bažnyčios, kurioje šarvojamas velionis, erdvė būdavo pertvarkoma taip, kad sudarytų tinkamą foną ir sutelktų visą dėmesį į iškilmes: uždengiami langai ir navos, sienos dekoruojamos juodu arba purpuriniu audeklu, aliejinėmis lempomis ir žvakėmis sukuriama tam tikra apšvietimo sistema, išryškinanti svarbiausias laidotuvių ritualo vietas – bažnyčios centre statomą *castrum doloris* (liūdesio pilį), didįjį altorių ir sakyklą. Iškilmių apipavidalinimo elementai bei motyvai kartojosi panašaus pobūdžio iškilmėse, tačiau idėjinė programa būdavo kuriama kaskart naujai, simboliais ir emblemomis formuojant tam tikras vaizdines metaforas.

Svarbiausias laidotuvių puošybos elementas buvo *castrum doloris,* arba katafalkas. Sudėtingos kompozicijos statinys, papuoštas tapybiniu ir skulptūriniu dekoru, kurtas tarsi vizualioji panegirika mirusiajam. *Castrum doloris* puošyboje galima išskirti su velionio kilme, jo savybėmis ir šlove susijusius motyvus. Dažniausiai pagrindinis puošybos elementas būdavo herbas, naudotas kaip velionio kilmingumo ženklas, asmens ir giminės simbolis. Emblemomis ir simboliais buvo apibūdinamos velionio dorybės ir jo nuopelnai valstybei ir Bažnyčiai: išryškinama velionio fundacinė veikla, naudojamos insignijos ir kariniai atributai, kaip velionio visuomeninės padėties ženklai. Būtinas katafalkų puošyboje buvo velionio portretas ir jo inicialai. Simboline forma arba žodinėmis epitafijomis dėkingumą už velionio šeimos fundacinę veiklą ar rėmimą pareikšdavo ir vienuolija, kurios nariai dažniausiai būdavo laidotuvių puošybos programos kūrėjai. Dekore svarbūs ir dvasiniai-didaktiniai motyvai. Šiam tikslui bažnyčios dekoracijos buvo keičiamos kasdien, nuo velionį ir jo giminę šlovinančių motyvų pereinant prie mirties ir netekties temų. Tokia laidotuvių dekoro idėjos plėtotė atlikdavo ne tik artimųjų paguodos, bet ir tam tikrą pamokomąją funkciją, drauge su sielovadiniais veikalais primindama, kad gedulo laikas skiriamas apmąstymams apie mirtį, Paskutinįjį teismą ir išganymą.

LDK kariuomenės vėliavininko, Breslaujos stalininko Jono Felikso Šiškos laidotuvių dekoro aprašymas iš gausybės kitų pasirinktas dėl lakoniško ir aiškaus dėstymo. Antrojoje XVIII a. pusėje LDK mene, taip pat ir proginėse dekoracijose, tebevyravo Baroko stilius, tačiau skirtingai nei ankstesnė puošyba, perkrauta įvairių simbolių ir motyvų, Šiškos garbei sukurtas katafalkas pasižymi griežta, aiškia struktūra, lengvai „perskaitoma“ simbolika. Aprašomą katafalką sudaro penki tarpsniai, kuriais tarsi pakopomis kylama nuo žemiško velionio gyvenimo simbolių prie dangiškosios sferos. Apačioje eksponuojami kariniai atributai ir insignijos, kurios parodo mirusiojo visuomeninę padėtį, jo vietą politiniame valstybės gyvenime. Karinė tarnyba buvo viena labiausiai vertinamų to meto pareigybių, todėl akcentuota karybos tema: ginklai, priešus nugalėjusių riterių figūros, Antikos didvyrių narsą šlovinančios inskripcijos. Visa tai pabrėžė velionio, kaip tėvynės gynėjo, nuopelnus.

Aukštesniame katafalko tarpsnyje – velionio portretą laikančios dieviškų dorybių personifikacijos, virš jų – Laiko ir Šlovės figūros. Alegorines figūras papildantys Senojo Testamento žodžiai susieja ginklų, riterystės motyvą, kuris plėtojamas pirmajame ir ketvirtajame katafalko tarpsnyje. Pastarasis skirtas pašlovinti kilmingą giminę. Jame atvaizduotas herbas – svarbiausias kilmingumą išreiškiantis ženklas, o inskripcijos žodine forma atkartoja strėlių (vilyčių), puošusių Šiškų herbą, motyvą.

Penktasis tarpsnis skirtas Dangaus sferai. Joje atvaizduota šv. Pranciškaus, Šiškos laidotuves rengusių bernardinų globėjo, apoteozė, o vaizdą papildanti inskripcija kalba apie naujo gyvenimo pradžią.

Dvi dienas, kai velionis buvo pašarvotas bažnyčioje, katafalko dekore išryškinti mirties ir netekties motyvai: prie karsto nuleistas velionio portretas, krintančios kolonos simbolis, vietoj postamento iš žemių supiltas kapas, Mirties su kastuvu alegorija. Greta embleminio laidotuvių dekoro bažnyčia buvo puošiama žodinėmis epitafijomis, paeiliui išreiškiančiomis iš pradžių artimiausių žmonių, po to vaivadijos piliečių, o galiausiai Šiškos globotos vienuolijos gedulą. Kruopštus pasiruošimas laidotuvėms, jų dalyvių gausa, sudėtingas ir puošnus proginis dekoras, žinių apie iškilmes platinimas rodo įvykio svarbą amžininkams. Proginė kūryba Baroko epochoje tapo svarbiu reiškiniu, kuriame į visumą jungėsi žodis ir vaizdas, pasaulietiniai ir dvasiniai motyvai. Šiuolaikiniam tyrinėtojui proginės dekoracijos atsiskleidžia kaip iškalbingas atminties meno pavyzdys, kuriame galime pamatyti tuometinių kultūrinių tradicijų, vertybių sistemos apraiškas, pamaldumo ir ideologijos formas.

LINA BALAIŠYTĖ

Abel Bonnard. Duoklė Arno Brekeriui

> **Versta iš:** Abel Bonnard, Hommage à Arno Breker [Brekerio kūrybos parodos Paryžiaus Oranžerijos muziejuje atidaryme 1942 m. gegužės 30 d. pasakytos kalbos spaudinys, išleistas 50 egz. tiražu], *Deutsche Kunst – Französische Perspektiven. 1870–1945* (Passagen /Passages, t. 9), sudaryt. Friederike Kitschen, Julia Drost; įž. aut. Pierre Vaisse, Berlin: Akademie Verlag, 2007, p. 287–290, 290–295 (šaltinį iš prancūzų k. vertė Auksa Burnytė, Martino Schiederio komentarus iš vokiečių k. vertė Rasa Andriušytė-Žukienė, komentaro intarpus iš prancūzų k. vertė ir paaiškinimus parengė Giedrė Jankevičiūtė)

Gerbiamas Pone Arno Brekeri,

Turiu garbės atstovauti Prancūzijos Vyriausybei Jus priimdamas ir džiaugiuosi galėdamas Jus pasveikinti menininkų vardu. Pažįstu Jus pakankamai, kad būčiau tikras, kad Jūs taip pat sujaudintas mus vienijančio įvykio taurumo. Mes, prancūzai, gėrimės plačiais universalia skulptūros kalba bylojančiais Jūsų skulptūrų mostais. Jūs, vokietis, esate Paryžiuje, kurį pažįstate ir kuris Jus pažįsta. Jūs čia gyvenote mokydamasis, dirbdamas mūsų mokyklose, lankydamasis pas mūsų meistrus, nuo [Auguste'o] Rodino [1840–1917], kuris dabar jau anapus, iki [Aristide'o] Maillolio [1861–1944] ir [Charles'o] Despiau [1874–1946], kurie tebėra tarp mūsų. Jūs, kaip ir mes, patyrėte lakų Paryžiaus žavesį. Jūsų dienų liudytojais, Jūsų apmąstymų draugais buvo šie geranoriški paminklai, kurie nuo Vandomo aikštės iki Santarvės aikštės, nuo Invalidų iki Dievo Motinos [katedros], tauriai stovi gyvenimo pakraštyje ir nesiekia pakilti virš jo. Jums pažįstamas čia vienumoje atliekamas intensyvus darbas ir putojantis kavinių klegesys, kuriame tie, kurie nesugebėjo susikaupti veikloje, išsisklaido teorijose. Jūs pajutote visą delikačią įtaką mūsų klimato, kuris dirbti nusiteikusį menininką taip lengvai pastūmėja mėgautis gyvenimu. Tikrai galime Jus vadinti paryžiečiu, nes būtent Paryžiuje Jūs išgyvenote ir slampinėjimo valandas, kurios saldžios, bet ne tuščios, bent jau tiems, kurie tuo užsiima ne visą laiką, ir tas lemtingas darbo ir mokslų valandas, kai menininkas subrandina savyje asmenybę, kurią vėliau išskleis savo kūriniuose.

Dabar grįžtate pas mus lydimas šlovingiausios svitos, kokią tik gali turėti Jūsų luomo žmogus, – savo kūrinių. Jūs vėl atrodote laimingas ir patenkintas kaip menininkas, kuris visapusiška savo sugebėjimų ir talentų derme išreiškia savo tautos siekius ir savo rasės dvasią. Juk menininkas yra viršesnis už kitus, bet ne atsiskyręs nuo kitų žmogus. Nors jis sutinka nedaug tokių aukštumų kaip jis pasiekusių žmonių, bet jaučia visų saviškių paramą, daugumos, kurios viršūne yra, pastangas. Jūsų kūriniuose atsispindi naujoji Vokietija, kurioje širdžių suartėjimas sustiprino įvairias disciplinas, o panaikinti socialiniai barjerai padėjo sutvirtinti hierarchiją. Labai reikšminga tai, kad šiuo metu, kai Jūsų šalis pasišvenčia milžiniškam darbui, kai vokiečių armija Rytuose formuoja milžinišką užtvarą, kuri vienintelė gali apsaugoti Europą nuo šešėlių antplūdžio, Vokietija, iš visų jėgų įsitraukusi į veiksmą, nė akimirkai neapleidžia už veiksmą viršesnės veiklos – meno, veiklos, kuri yra būtina tam, kad didi tauta galėtų visapusiškai save išreikšti, nes tai menas užfiksuoja laiko nešamą tautos sielą kūriniuose, kurių laikas nenusineš. Tai toks prasmingas pavyzdys, kad norėčiau, jog jį suprastų ir kitos šalys, visų pirma, manoji. Tegu Prancūzija, tarp daugybės kitų nelaimių, nenusileidžia iki baisaus pralaimėjimo materializmo, tegu per savo kančias ji nepamiršta, kas ji yra, ir savęs neapleisdama tegul dar uoliau nei anksčiau atsiduoda šiai aukštesniajai veiklai, kurios nematerialūs turtai turi paskandinti mūsų sielvartus. Ar mes neturime puikių menininkų, kuriuos galime parodyti pasauliui, argi neturime ką nauja pasakyti? Ar neturime išreikšti mūsų naujai gimusios bendrystės entuziazmo? Iš šio sielų židinio turi ištrykšti menų spindulys. Šiuo metu, kai kūniškas maistas negausus, dovanokime visiems prancūzams šventę be saiko, nektaro ir ambrozijos peną, kuris teikia paguodą žmonėms. Tegu Prancūzija oriai išvengia materialinių kančių, tegu ji su didesniu įkvėpimu ir polėkiu nei kada nors anksčiau atsiduoda jai šlovę atnešusiems menams. Tegu ji kraujuojančia ranka prilaiko neužgęstantį fakelą.

Mielas pone Brekeri, kaip jau sakiau, mes ir vėl susitinkame. Tokio nuoširdaus susitikimo neturėtų temdyti nė mažiausias debesėlis. Vis dėlto po karo, kuriam daugelis mūsų norėjo užkirsti kelią, Jūs mus matote apimtus neapsakomo pralaimėjimo skausmo. Šis pralaimėjimas yra tarsi randas ant mūsų veido, tai žaizda, kuri dieną naktį mūsų kūną verčia kaukti iš skausmo. Tačiau nenorime, kad ši kančia paralyžiuotų mūsų protą ar slopintų mūsų dosnumą. Nenorime, kad šis gilus skausmas būtų bedugnis – atvirkščiai, norime pasiekti dugną, kad galėtume tuoj pat iškilti į paviršių. Mes ambicingi, pone Brekeri. Norime, kad katastrofoje, kurioje mūsų šalis

vos nepražuvo, ji rastų atgimimo paslaptį. Norime, kad Prancūzija iš šio užtemimo išeitų spinduliuodama kaip niekad anksčiau, spinduliuodama tikresniu, šviesesniu ir grynesniu veidu, ištikimesniu savo genijui nei tuomet, kai buvo gožiama pražūtingo šešėlio. Šis genijus visų pirma yra draugystės genijus. Todėl džiaugiuosi iškilmingai čia iš naujo užmegzdamas ryšius, kurie mūsų šalis vieną su kita amžių amžiais siejo jų abipusei naudai ir kuriuos tik paskutiniuoju metu buvo pertraukęs gudrių jėgų, kurios naudojosi Prancūzija negalvodamos apie ją, sąmokslas. Atkurdami ryšius mes tik grįžtame prie to, kas turėjo visada būti, ir to, kas beveik visuomet buvo. Abiem mūsų tautoms kultūra yra neišsemiamo gėrio vieta. Čia ne tik išnyksta priešingybės, bet net konkurencija išblėsta mainų gausoje, ir kaip kaskart, kai keičiamasi didžiais jausmais, nebeįmanoma atlikti apskaitos ir tiksliai įvertinti, kas duota, o kas gauta. Didžių tautų genijai suartėja ir vienas kito ieško toj pačioj prašmatnioj ir pakylėtoj atmosferoj, kuri apgaubia dievų meilę. Įsitikinęs, kad šie mainai gali būti abipusiai naudingi, prisipažįstu Jums, kad galvoju tik apie tai, ką galiu gauti, nesirūpindamas tuo, ką duodu. Augti, turtėti, tapti tuo, kuo nebuvai, ir net tuo, kuo nesitikėjai galįs būti – štai pirminė visų didžių kultūrų motyvacija. Svarbiausia mums – prancūzams ir vokiečiams – suprasti, kad visų pirma tarp mūsų reikia atstatyti kultūrinius ryšius, nes jie įveikia visas kliūtis, kurios sukuria ir kitų kliūčių. Kultūros saitai tiesiasi nuo vienos tautos kitos link kaip vaivorykštė, kuri yra tarsi prakilnus materialių žemiškų tiltų simbolis.

Pone Arno Brekeri, Jūs esate didvyrių skulptorius. Baigdamas norėčiau stabtelėti būtent ties šia mintimi. Dramai, kurią išgyvename, reikalingi didvyriai, bet kas yra didvyriškumas? Absoliutaus atsidavimo tam nepakanka. Didvyris yra žmogus, atsiskleidęs ne tik savo viršenybėje, bet ir savo pilnatvėje. Jis visomis savo galiomis dalyvauja dramoje, kurią jo mintis suprato, per jį tautos susisiekia su likimu. Tai žmogus, pasižymintis tiek šviesa, tiek šiluma, dosnus ir protingas žmogus, kojomis besiremiantis į tikrovę, o galva – į poeziją. Jis nebūtų toks stiprus ir gebantis pakeisti pasaulį, jei iš pradžių nebūtų radęs vidinės darnos. Jis yra tamsių galių pasiuntinys ir aiškintojas. Jis sukuria žmonėms tvarką, kurios jie trokšta, bet kurios be jo nebūtų galėję sau suteikti. Jei, kaip labai tikiuosi, amžius, į kurį įžengiame, bus palankus didvyrių atsiradimui, tai todėl, kad visur liaudis visa savo mase įžengs į tautų gyvenimą. Didvyris negali kilti iš susiskaidžiusios visuomenės, jis turi kilti iš darnios

visuomenės. Jis – brolių tautos viršesnysis. Jūs, pone Brekeri, savo kūriniuose vaizduojate tokius didvyrius. Jūs išreiškiate dirbančiųjų ir kovojančiųjų pastangas. Jūs dovanojate miestams šiuos nuostabius marmuro ar bronzos gyventojus, kurie yra būtini ne mažiau nei vulgarūs kūniški gyventojai, nes tuo tarpu, kai pastarieji pasirodo ir dingsta kaip keleiviai ant laivo denio, aukštos skulptūros primena ant laivo stiebų stovinčius budėtojus, kurie kontempliuoja amžių horizontą, kai tuo tarpu žmonės egzistuoja tik dienų horizonte. Tai Jūs virš efemeriškų praeivių pastatote šias nenykstančias formas, kurios, kaip kraujo apytakos varomi kūnai, amžinai gyvens šviesosklaidos dėka. Tačiau šios skulptūros skirtos ne tik tam, kad paminėtų didvyrius, reikia, kad jos juos ir iššauktų. Tarp visų išsiblaškiusių praeivių didmiesčiuose jų mostas turi paveikti paauglius, kurie imsis didžių užduočių. Pone Arno Brekeri, mes žavimės Jūsų kūriniais ne tik dėl juose išreikšto talento, bet ir todėl, kad dabartinėje dramatiškoje situacijoje jie atsako į gilų žmonių poreikį. Tai didūs kūriniai, ir tarp visų mūsų kančių būtent dėl šitų kančių, kurios yra išbandymai, tik nuo mūsų pačių priklausys, ar mes įeisime į didžią epochą.

KOMENTARAS

Arno Brekerio 1942 m. paroda *Jeu de Paume* Oranžerijoje yra niūrus, tačiau istoriniu požiūriu vienas svarbiausių XX a. vokiečių ir prancūzų meninio bendravimo įvykių. Jos atsiradimo istorija, parengimas ir recepcija Vokietijoje bei Prancūzijoje leidžia giliai pažvelgti į itin nevienaprasmiškus šių šalių politikų santykius, menininkų ir intelektualų *occupation*[18] laikotarpiu[19]. Parodos atidarymas gegužės 15-ąją priminė valstybines iškilmes. Šiuo aktu pats Brekeris, vokiečių vietinė karinė valdžia,

18 Komentare vartojamas prancūziškas žodis akcentuojant prancūzų santykį su vokiečių okupacijos faktu. – *Sudaryt. past*.

19 Apie Brekerio parodą žr.: *Im Strahlungsfeld der Ereignisse. Leben und Werken eines Künstler, Porträts, Begegnungen, Schicksale*, Preußisch Oldendorf: K. W. Schütz, 1972, p. 209– 215; J. Benoist-Méchin, *De la Défaite au désastre*, t. 2, Paris: Albin Michel, 1985, p. 68–83; L. Bertrand-Dorléac, *L'Art de la défaite 1940–1944*, Paris: Seuil, 1993, p. 89–109; M. C. Cone, *Artists under Vichy*, Princeton University Press, 1993, p. 158–169; *Skulptur und Macht. Figurative Plastik im Deutschland der 30er und 40er Jahre*, kat., Berlin: Fröhlich & Kaufmann, 1983, p. 154–158; D. Égret, Arno Breker. *Une vie pour le Beau*, Tübingen: Grabert, 1996; *Zur Diskussion gestellt: der Bildhauer Arno Breker*, kat., sudaryt. R. Conrads, Verlagsgruppe Schwerin, 2006, p. 102–146.

Berlyno propagandos ministerija ir Viši vyriausybė siekė savų tikslų. Renginys prasidėjo spaudos konferencija *Lido* [kavinėje, klube?], kur skulptorius maždaug šimtui žurnalistų pareiškė, jog atėjęs ne skleisti propagandos, bet „paprasčiausiai pristatyti savo skulptūros darbų Rodino, Maillolio ir Despiau šalyje, kuriai esu skolingas pripažinimą"[20]. Į vakarinį vernisažą buvo pakviesti abiejų šalių įžymūs politiniai veikėjai. Iš vokiečių dalyvavo pasiuntinys [Otto Friedrichas] Abetzas [1903–1958], karinių pajėgų Prancūzijoje vyriausiasis vadas generolas [Otto] von Stülpnagelis [1878–1948], SS brigadefiureris [Carlas] Obergas [1897–1965] bei propagandos ministerijos patarėjas Kurtas Biebrachas. Dar svarbesni asmenys atstovavo Prancūzijos vyriausybei: švietimo ministras Abelis Bonnard'as [1883–1968] ir valstybės sekretorius Jaques'as Benoist-Méchinas [1901–1983]. Abu pasakė kalbas.

Ne mažiau įdomus buvo menininkų būrys: tarp kitų – aktorius Sacha Guitry [1885–1957], Jeanas Cocteau [1889–1963], architektas [Auguste] Perret [1874–1954], tapytojai [André] Derainas [1880–1954], [Keesas] van Dongenas [1877–1968], [Othonas] Frieszas [1879–1949], [André] Dunoyer de Segnozacas [1884–1974] ir [Maurice] Vlaminckas [1876–1958], skulptorius Despiau, ką tik paskelbęs dėmesio sulaukusią monografiją apie Brekerį, ir žilasis Maillolis, Brekerio mokytojas, Paryžiaus propagandos personalo specialiai atgabentas į Paryžių iš Banyuls-sur-Mer; be to, dalyvavo Louis Hautecoeuras[21] iš *Beaux-Arts*[22]. Vokiečių skulptoriui prancūzų politikos ir visuomenės veikėjai meilikavo ir artimiausiomis dienomis: „Jis priimamas kaip valdovas. Oficialūs pietūs po oficialių pietų, straipsnis po straipsnio, plakatas po plakato, kalba po kalbos." Ministras pirmininkas Lavalis[23] paprašė Brekerio palydėti jį per Oranžeriją ir paskui per pusryčius viešbutyje *Matignon* jam dėkojo: visą kūrybą pirmąkart išstatyti būtent Paryžiuje esąs mostas, „kuris mus giliai sujaudino"[24]. Asmeninį susižavėjimą „meistrui", pasisiūliusiam nulipdyti jo biustą, išreiškė pats maršalas [Philippe] Pétainas [1856–1951][25]. Didžiausią dėmesį savo skulptoriui parodė ir Trečiojo reicho viršūnėlės: ir [Albertas] Speeras [1905–1981], ir [Hermannas] Göringas [1893–1946] atvyko į Paryžių ir apžiūrėjo parodą Oranžerijoje.

Abiejose Reino pusėse paroda sekta su didžiausiu susidomėjimu. *Zeitschriftendienst* [Laikraščių tarnyba] gegužės 8-ąją dienraštyje *Deutscher Wochendienst* pateikė išsamų reglamentą, kaip pranešti apie nepaprastą kultūrinį renginį[26]. Remiantis juo pasipylė išsamūs straipsniai ir pagyros Brekeriui, parodžiusiam Prancūzijoje „naująjį" vokiečių meną, leidusį prancūzams „betarpiškai išgyventi vokiečių žmogų ir jo šiandieninį troškimą kovoti". Pirmiausia teigiamai vertinta tai, kad „šiandien daugiausia Paryžiuje tebeišpažįstamai *meno nepriklausomybės* dogmai" suduotas „skaudus smūgis", o pati Prancūzija „vėl ima gręžtis į savąjį *valstybinį meną*"[27]. Mat prancūzams pademonstruota nauja monumetaliosios skulptūros funkcija; tokiai skulptūrai, susijusiai su architektūra, – pavyzdžiui, Brekerio skuptūroms reichskanceliarijai, – tenkąs esminis vaidmuo. Daugelyje pranešimų kalbėta apie bendrą vokiečių ir prancūzų ateitį, kurios pagrindas – kultūra. Šiame kontekste pabrėžta, kad iniciatyva surengti parodą kilo Prancūzijoje. Benoist-Méchinas kartu su François Lehideux [1904–1998] 1941 m. kovą viešėjo Vokietijoje, kur aplankė Brekerį *Jäckelsbruckerio* ateljė. Jis pasiūlė 1934 m. iš Paryžiaus grįžusiam ir Hitlerio pamėgtam skulptoriui parodyti darbus Paryžiuje. Brekeris iš pradžių sureagavo skeptiškai. „Tai bus nesėkmė. Prancūzų publika atsisakys ateiti į Tiuilri, kad pamatytų bošo[28] skulptūras." Galiausiai sutiko su sąlyga, kad bus kviestas ne okupacinės valdžios: „Neeksponuosiu savo kūrinių, saugomas vokiškų durtuvų. Noriu atvykti kaip menininkas ir būti vertinamas kaip toks." Nors tai atitiko Benoist-Méchino norus („Jūs būsite Paryžiaus, valdžios miesto[29] svečias. Sostinėje

20 Arno Breker. *60 ans de sculpture*, sudaryt. J. Damase, Paris, 1981, p. 124.

21 Louis Hautecoeur (1884–1973)1941–1944 m. buvo Viši vyriausybės generalinis sekretorius dailės reikalams. – *Sudaryt. past.*

22 J. Cocteau, *Journal 1942–1945*, Paris, 1989, p. 137.

23 Pierre Laval (1883–1945) buvo Viši vyriausybės premjeras 1942–1944 m. – *Sudaryt. past.*

24 *Exposition Arno Breker à l'Orangerie des Tuileries,* Paris, Mai-Juillet MCMXLII. Discours et Allocutions, Paris, 1942, p. 11–12.

25 Berlin / Auswärtiges Amt / Politisches Archiv / Paris 1111b / Mai 1942.

26 O. Thomae, *Die Propaganda-Maschinerie: Bildende Kunst und Öffentlichkeitsarbeit im Dritten Reich*, Berlin, 1979, p. 371–374.

27 A. Buesche, Breker-Austellung in Paris, *Deutschland-Frankreich. Vierteljahresschrift des Deutschen Instituts*, I-3, 1943, p. 137–139; R. Scholz, Die Sendung der neuen deutschen Plastik. Zur Arno-Breker-Kollektivausstellung in Paris, *Die Kunst im Deutschen Reich*, 1942, nr. 6, p. 172–181; B. Kroll, Die Breker-Ausstellung in Paris: Der Triumph der Jugend, *Die Kunst für Alle*, 1942–1943, nr. 58, p. 6–18.

28 *Boche* – paniekinantis prancūziškas vokiečio pavadinimas. – *Sudaryt. past.*

29 Viši respublikos laikais vokiečių užimtas Paryžius formaliai liko Prancūzijos sostine. – *Sudaryt. past.*

jus priims ne jūsų tautiečiai, bet prancūzų menininkai“) ir Brekerį oficialiai pakvietė Prancūzija, tai tebuvo politinė burleska. Parodą kontroliavo Vokietijos ambasada ir Berlyno Propagandos ministerija, smulkmeniškai suplanavusi visą jos eigą ir surengusi galingą propagandinę kampaniją.

Viši vyriausybės siekiai kultūros srityje kolaboruoti su okupantais vokiečiais atsiskleidžia Bonnard'o atidarymo kalboje. Kalbos politinę paskirtį rodo vien tai, kad ji vienu metu paskelbta trijuose skirtinguose leidiniuose: ne tik išspausdinta savaitraštyje *La Gerbe* bei, išversta į vokiečių kalbą, mėnraštyje *Deutsch-französische Monatshefte*, bet išėjo ir atskiru spaudiniu[30]. Bonnard'as iš pradžių reiškėsi kaip literatas ir 1925 m. gavo Akademijos *Grand Prix de littérature*. Tačiau netrukus įsitraukė į dešiniųjų politiką, nuo 1937 m. prisišliejo prie *Rassemblement national*[31], 1942–1944 m. ėjo švietimo ministro pareigas ir priklausė kraštutiniams kolaborantams, sekusiems Hitlerio antisemitizmu bei antikomunizmu ir svajojusiems apie europietiškąjį fašizmą. Jis puoselėjo viltį atkurti Prancūzijos šlovę ir ankstesnę didybę greta Vokietijos „naujoje“ Europoje. Jau 1941 m. Goebbelso kvietimu dalyvavo rudeninėje prancūzų literatų kelionėje į Veimarą ir Berlyną, ir paroda pasinaudojo kaip dingstimi išplėtoti savąsias vokiečių ir prancūzų bendros ateities vizijas. Brekerio meną priskyrė „Naujajai Vokietijai“, Vokietijai, paženklintai „sustiprintos disciplinos“, „įtvirtintos hierarchijos“ ir „visuomenės koherentiškumo“. Kadangi kalbąs „universalia skulptūros kalba“, Brekeris gebąs išreikšti visos rasės sielą. O būtent tai Bonnard'ui ypač rūpėjo – atkurti Prancūzijos nacionalinę vienybę, atsigręžiant į jos šlovingą meną ir kultūrą. Šiuo požiūriu Brekeris jam buvo ne tik „herojų skulptorius“, bet ir pavyzdys, kuris, kaip jis vylėsi, bus „suprastas visose šalyse, bet visų pirma manojoje“. Nors ir atvirai užsimindamas apie pralaimėjimo žaizdas, Brekerio didvyrius jis nusakė taip, tarsi būtų troškęs galingo „fiurerio“ savai tautai. Tad nacionalinis atsinaujinimas turėjo vykti pirmiausia kultūros plotmėje. Sykiu tai turėjo tapti pagrindu abiem tautoms politiškai suartėti, nes daugelis kolaborantų kaip Bonnard'as laikėsi įsitikinimo, kad tautiškumo atkūrimas ir Prancūzijos integracija į Europą sąlygoja vienas kitą.

30 Le Sculpteur ouvre les perspectives. Grandes paroles officieles, *La Gerbe*, 1942 05 28; A. Bonnard, Heroische Kultur. Ansprache zur Eröffnung der Arno Breker Ausstellung, *Cahiers franco-allemands / Deutsche-französische Monatshefte*, 1942, nr. 9, p. 183–186.

31 1941 m. įsteigta prancūzų nacionalistų partija; kolaboravo su naciais. – *Sudaryt. past.*

Galima spėti, kad Paryžius nuo Brekerio kūrinių turėjo pasibjaurėjęs nusigręžti. Pirma, gigantiškos skulptūros Oranžerijoje turėjo atrodyti kaip simbolizuojančios prancūzų kultūros pralaimėjimą, antra, naciai per savo *pillages*[32] kampaniją *Jeu de Paume* neseniai buvo apiplėšę Prancūzijos modernizmo šventovę. Vis dėlto Oranžeriją aplankė 65 tūkst. žiūrovų, katalogo 10 tūkst. egzempliorių tiražas buvo greitai išparduotas, spaudoje liejosi pagyros. Tikrovės neatitinka ir Simone de Beauvoir [1908–1986] įsivaizdavimas, kad „beveik visa prancūzų inteligentija parodą boikotavo“[33]. Jau atidarymo svečių sąrašas liudija menininkų susidomėjimą, parodytą vokiečių skulptoriui – nesvarbu, ar dėl draugystės, kaip Maillolio atveju, ar dėl politinio oportunizmo, kaip Vlamincko atveju, ar dėl meninės giminystės, kaip Despiau atveju, ar iš smalsumo, kaip rodo Pablo Picasso [1881–1973] apsilankymas inkognito. Tik nedidelė mažuma Brekerį laikė oficialiu Trečiojo reicho skulptoriumi, daugeliui jis buvo „paryžietis“, „senasis Montparnaso“, Rodino mėgėjas, Maillolio mokinys, Despiau ir kitų menininkų draugas, pasinaudojęs savo padėtimi, kad apsaugotų nuo nacių vieną kitą kolegą iš Prancūzijos. Viešėdamas Prancūzijoje bendravo su Paryžiaus kultūros scenos grandais, nulipdė daugelio jų biustus. Ir jo kūriniai neabejotinai buvo stilistiškai ir estetiškai giminingi Paulio Belmondo [1898–1982], Despiau, [Alfredo] Janniot [1889–1969], taip pat pripažinto senojo meistro Maillolio darbams. Tuomet, kai Prancūzija buvo parblokšta Pasipriešinimo, *attentisme*[34] ir kolaboracionizmo kraštutinybių, daug kas buvo palankūs Brekerio pseudoklasicistiniams ir jėga trykštantiems didvyriams.

Aukšti Viši vyriausybės atstovai ir jiems artimi dešiniojo konservatyvaus sparno dailės istorikai, tokie kaip Robertas Rey'us [1888–1964] ar Camille'is Mauclairas [1872–1945], laikėsi pažiūrų, labai primenančių nacių meno ideologiją. Štai Marcelį Ravalį paroda paskatino paskelbti straipsnį iškalbingu pavadinimu „Paryžius neturi būti muziejus. Apie dekoratyvinės architektūros atnaujinimą“[35].

32 Dailės kūrinių ir kitų kultūros ir meno vertybių grobimas okupuotoje šalyje. – *Sudaryt. past.*

33 S. de Beauvoir, *In den besten Jahren*, Hamburg, 1987, p. 439.

34 Nuo pranc. *attendre* – laukti; pasyvumo, lūkuriavimo politika; terminas atsirado I pasaulinio karo metais, paplito II pasaulinio karo metais, apibūdinant ir politikų, ir eilinių piliečių užimtą poziciją „pažiūrėsim – pamatysim“. – *Sudaryt. past.*

35 M. Raval, Paris ne doit pas être un musée. Pour un renouveau de l'architecture décorative, *Le Rouge et le Bleu*, 1942 07 25.

Atkreipdamas dėmesį, viena vertus, į Speero ir Brekerio bendradarbiavimą ir, antra vertus, į XVII ir XVIII a. prancūzų *magnificences* [didybes], jis ragino grįžti prie valstybinio meno, kai architektūra ir skulptūra darbuojasi ranka rankon. Jam buvo akivaizdu, kas turėtų imtis šios užduoties: Auguste'as Perret ir Maillolis. Tai tik vienas pavyzdys, kaip Brekeris Prancūzijoje būdavo pasitelkiamas nacionaliniams diskursams.

Tik nedaugelis intelektualų šaipėsi iš Brekerio kūrinių („Jei šios statulos bus pastatytos, daugiau nebegalės judėti") ar smerkė „per daug raumeningų netikrų dievų" garbinimą ir kritikavo „savo tautiečių bailumą nuobodaus ir kolosalaus Arno Brekerio akademizmo akivaizdoje". Nedaugelis piktinosi Jeano Coctaeu proziniu eilėraščiu *Salut à Breker* (*Brekerio pasveikinimas*), paskelbtu savaitraštyje *Comoedia*. Prancūzų poetas sveikino skulptorių „iš didžiosios poetų tėvynės" ir įsivaizdavo, kaip šios statulos žvaigždėtą pavasario naktį „baisiu Ilio Veneros žingsniu"[36] žygiuoja per *Place de la Concorde* (Santarvės aikštę) – vizija, daugeliui prancūzų turėjusi kelti blogiausias asociacijas, mat pažeminantis vokiečių Vermachto įžygiavimas tebebuvo dar labai gyvas atmintyje. Paulį Éluard'ą [1895–1952] itin sukrėtė paskutinė Cocteau eilutė: „Nes didžiojoje tėvynėje, kurios bendrapiliečiais mes esame, jūs man kalbėsite apie Prancūziją." Jis pareiškė: „Freudą, Kafką, Chapliną uždraudė tie patys, kurie šlovina Brekerį. Matau jus tarp uždraustųjų. Jūs klystate rodydamasis tarp cenzorių!"[37]

MARTIN SCHIEDER

36 Ilio Venera (*La Vénus d'Ille*) – to paties pavadinimo Prospero Mérimée 1835 m. apsakymo personažas – atgijusi antikinė bronzos statula, kuri meile nužudo su ja juokais susižadėjusį savo savininką. – *Sudaryt. past.*

37 U. Böhmer, Jean Cocteau und die Breker-Affäre, *Forum Homosexualität und Literatur*, 1992, nr. 16, p. 5–24.

Henrikas Nagys. Dailininko Viktoro Vizgirdos kūrybinis kelias

> **Tekstas iš:** Henrikas Nagys, Dailininko Viktoro Vizgirdos kūrybinis kelias. Apybraižos jo 50 metų amžiaus sukaktį minint, *Aidai*, 1953, nr. 9, p. 411–417 (komentarus parengė Giedrė Jankevičiūtė)

Visos sukaktys primena, kaip neapsakomai greitai teka smėlio laikrodžiai, skaičiuojantys valandas, dienas, metus. Visos sukaktys, kurias švenčiame čia, priverčia mus krūptelėti – laiko laivas tolsta neišvengiamu atkaklumu nuo paliktosios žemės krantų. Sukaktys šiandien, šalia savo prakilnaus aspekto – žvilgsnio į nuveiktuosius darbus, – turi dar ir kitą, skaudesnę potekstę: jos priverčia pagalvoti, kiek nepalyginamai daugiau būtų nuveikta, jeigu 1940 m. vasarą užgriuvusi nelaimių ir vergijų lavina nebūtų sutrupinusi Lietuvos valstybės ir kultūros.

Ir menininkų sukaktys kalba mums tokia pat dvilype, pasididžiavimo ir širdgėlos persunkta, kalba. Gal dar įsakmiau, nes ne taip seniai jaunaisiais vadintieji subrendo ir užėmė pačias reikšmingiausias pozicijas, likimo skirtas tokiam nedėkingam ir sunkiam laikmety reprezentuoti lietuviškąjį meną, tęsti jo išsivystymą ir gyvu pavyzdžiu mokyti jaunesniuosius. Užsienis, kadaise taip trokštama menininkų mokykla, šiandien tapo jų laikinais namais, kuriuose galima rasti tiesioginį kontaktą su naujausiais ieškojimais ir pasiekimais, bet kuriuose lygiagrečiai tenka kovoti, dažnai jėgas viršijančią, kovą ne vien tiktai už savo asmeninę egzistenciją.

Viktoro Vizgirdos, tapytojo, teoretiko ir organizatoriaus, pedagogo ir kultūrininko, karta yra Lietuvos dailės raidon atnešusi tiek naujo kūrybinio polėkio, kad ją, visai pagrįstai, galėtume palyginti su Aisčio, Miškinio, Brazdžionio, Nėries, Borutos literatūrine karta, pradėjusia tikrą poezijos gyvenimo renesansą[38].

Apie 1930-uosius metus prasideda šis, plačiu jaunatvišku užsimojimu ir pasitikėjimu grįstas, Lietuvos menininkų žygis į Vakarus, paliekant konvencionaliuosius

38 Minimi ryškiausi pomaironinės kartos rašytojai: Jonas Aistis (1904–1973), Kazys Boruta (1905–1965), Bernardas Brazdžionis (1907–2002), Antanas Miškinis (1905–1983), Salomėja Nėris (1904–1945).

vaikščioti uždaram praeities reminiscensijų rate. Visose meninės kūrybos srityse buvo siekiama pasivyti ir nebeatsilikti nuo Europos meninę tradiciją formuojančių pajėgiųjų tautų, ieškančių naujų aspektų ir naujo įforminimo. Viktorą Vizgirdą matome tų jaunųjų, bekompromisinių mūsų dailininkų gretų pirmosiose eilėse.

Dail. A.[dolfo] Valeškos [1905–1994] iniciatyva įkurta Lietuvių Nepriklausomųjų dailininkų draugija (1928 metais) buvo pirmasis žingsnis suorganizuoti jaunąsias jėgas bendram darbui ir užmegzti bei remti bendradarbiavimą su kaimyninių tautų menininkais. Per ketverius savo gyvenimo metus minėta draugija ne tiktai konsolidavo visą jaunųjų dailininkų kartą, bet padėjo pagrindus naujam sąjūdžiui *Ars*, aiškiai susikristalizavusios meniškos ideologijos grupei. Viktoras Vizgirda buvo šios grupės iniciatorius ir steigėjas. *Ars* branduoliui, be jo, dar priklausė dailininkai A. Gudaitis, A. Samuolis ir skulptorius J. Mikėnas[39]. Dailininkų kolektyvas *Ars* surengė dvi kolektyvines parodas (jose, be paminėtųjų steigėjų, dalyvavo dar: M. Dobužinskis, A. Galdikas, V. Jonynas, T. Kulakauskas ir J. Steponavičius) ir pirmosios parodos proga paskelbtuoju manifestu iššaukė gyvų ir naudingų diskusijų, kuriose buvo ryškinamos lietuviškos dailės linkmės ir siekimai.

Ars gimė, kai – sąjūdžio steigėjo Vizgirdos žodžiais tariant – grupė lietuvių dailininkų, turėję progos giliau pažinti prancūzų tuometinės dailės laimėjimus, įsisąmonino, kad realistiniai-impresionistiniai mūsų senųjų dailininkų darbai labiau skirti patenkinti ir pataikauti eilinio miesčionies skoniui ir jų tebeskelbiami idealai yra ne tiktai sustingusio akademizmo aprobacija, bet ir žalingos stagnacijos sukėlėjai, kasą vis gilesnę prarają tarp jaunos mūsų tautos besiformuojančių talentų ir didžiuliais šuoliais atsitolinančio europietiškojo avangardo.

Šioje vietoje norėtume pradėti savo pastabas apie sukaktuvininko dailininkiškąjį kelią. *Ars* sąjūdis, toks svarbus posūkis Lietuvos dailės istorijoje, yra lygiai reikšmingas Viktoro Vizgirdos asmeniškam kūrybiniam apsisprendime. Tai tikroji jo tapybinės biografijos pradžia. Ją žymi intuityvus savo davinių ir vidinės struktūros pažinimas ir konsekventiškas bei rimtas ieškojimas atitinkančios išraiškos. Nedaug

39 Minimi pagrindiniai grupuotės *Ars* nariai: Antanas Gudaitis (1904–1989), Antanas Samuolis (1899–1942), Juozas Mikėnas (1901–1964). Toliau ir likusieji jos dalyviai: Mstislavas Dobužinskis (1875–1957), Adomas Galdikas (1893–1969), Vytautas Kazimieras Jonynas (1907–1997), Telesforas Kulakauskas (1907–1977) ir Jonas Steponavičius (1907–1986).

sutiksime mūsuose dailininkų, kurie su tokiu, pasakytume, pietizmu ir tokia rimtimi ieškojo (ir atrado) savito reiškimosi formų.

Atsiverskime *Ars* katalogą. Pirmoji paroda. 1932 metai. Stambiomis raidėmis, pirmam ir antram puslapyje prieš dalyvaujančių pavardes atmuštas jų manifestas. Trumpas, be patoso, be bravūros. Skaitome: „Nuogoj ir skaudžiai apleistoj dirvoje atsirandam mes. Pro amžių akinius matom tolumoj didžią meno kultūrą. Smūtkeliai, pasakos, dainos. Aukšti, savo glūdumoj didžius mums pavyzdžius sukaupę, muziejų sienose jau paslėpti ar paprasto mūsų sutemų vėjo baigiami graužti, meno palaikai. Nenutildomas troškimas darbą pradėti iš naujo. Neslepiam nuo savęs, kaip tai sunkus darbas ir kaip jaunos, dar nesukauptos mūsų jėgos“.

Tokia įžanga. Toliau seka savųjų tikslų deklaracija: „Pasaulis, ypač mūsų tauta, pradėjo naują epochą. Po ištisų penkių šimtmečių mes vėl patenkam į Europos tautų didžiąsias kultūros lenktynes. Apsidairę aplinkui įsitikinam, kad nebuvimas gilesnių meno ieškojimų arba seniai nudėvėtų meno formų mėgdžiojimas mūsų meną žudo. Mes pasiryžę šiai atgimstančios tėvynės epochai tarnauti ir kurti šios epochos stilių. Meno kūrinys – nauja gyvenimo realybė [...] Pripažįstam šių dienų formalinius meno užkariavimus, nes jie teikia mums daugiau kūrybinės laisvės“.

Taip, labai bendrais žodžiais, pasakomas naujos kartos tikėjimas ir kitokia samprata. *Ars* manifestas, kuriuo vėliau vienas kitas, po juo pasirašęs, nebegyveno, buvo tam pačiam leidinyje plačiau išryškintas ir komentuotas Pauliaus Galaunės[40]. Būti Europos menininkų šeimos nariu, ieškoti lietuviškam peizažui išraiškos priemonių, derinant pasaulinės kūrybos apraiškas su lietuviškuoju, liaudies mene išlikusiu charakteriu, – buvo ir tebėra Viktoro Vizgirdos *credo*. Jis nepaliko šio kelio ir tada, kai *Ars* žmonės išsiskirstė, kai jam pačiam teko vadovauti naujai įsisteigusiai Lietuvos dailininkų sąjungai, kai užėjo okupacijos ir teko palikti savo kraštą. Žvilgsnis į Vizgirdos tapybos raidą tai patvirtina.

Šią vasarą, praleidžiant kelias saulėtas savaites vaišingoj dailininkų Anastazijos ir Antano Tamošaičių globoj[41], atsirado progų su Vizgirda plačiau išsikalbėti apie jo

40 Dailės istorikas ir kritikas, M. K. Čiurlionio galerijos direktorius Paulius Galaunė (1890–1988) greičiausiai prišnekintas Adomo Galdiko priėmė jaunųjų modernistų parodą į savo vadovaujamo muziejaus sales ir parašė įvadą *Ars* pirmosios parodos leidiniui.

41 Vizgirdos bendraamžiai karjerą nepriklausomoje Lietuvoje pradėję lietuvių išeivijos

ankstyvesnę kūrybą ir ko jis šiandien ieško savo naujuosiuose darbuose. Tokiu būdu buvo laimingai užpildyta spraga, kuri šias pastabas rašančiojo kartos atstovams atsirado dėl labai paprastos priežasties: kai jie pradėjo lankyti parodas, Viktoras Vizgirda buvo jau ieškojimų laikotarpį baigęs ir nutapęs visą eilę kūrinių, iš parodų salės atradusių kelią į muziejus ir privačias kolekcijas.

Su ypatinga pagarba dail. Viktoras Vizgirda mini profesorių dail. Justiną Vienožinskį [1886–1960]. Jo vadovaujamoj tapybos studijoje (tuometinėj Kauno Meno mokykloj) Vizgirda nuo 1920 iki 1926 metų įsigijo pagrindines žinias. Mokyklą baigė bronzos medaliu už savo tapybos darbus. Vėliau, kaip Švietimo ministerijos stipendininkas, Vizgirda išvyko Paryžiun, kur André Lhote Akademijoj[42] 1927–1928 m. tęsė tapybos studijas. O dail. Vienožinskio vaidmuo jaunųjų mūsų dailininkų kartos formavime yra buvęs didelis. Vienožinskio gebėta atspėti kiekvieno auklėtinio individualybę, davinių skalę, įstengta pasukti pradedančiuosius teisingu keliu, nurodant dvasiniai panašiausius didžiuosius meistrus ir jų kūrybos įsidėmėtinus bruožus. Tiesus jo būdas, erudito skonis, pedagoginiai sugebėjimai – paliko jo mokiniams ne tiktai nepamirštamą žmogišką įtaką, bet ir įkvėpė gilų ir tikrą savo pašaukimo supratimą.

Šalia tiesioginės Vienožinskio pedagogiškos įtakos, kuri suformavo pačius pagrindinius dail. Vizgirdos kūrybines laikysenos bruožus, įtakos darė fovizmas (viena iš ekspresyviausių revoliucinių srovių prancūzuose, sukilusi prieš konvencionalumą ir akademizmą; jos atstovų tarpe randame tokius iškilius dailininkus, kaip Matisse, Rouault, Derain, etc.) ir atskiri dailininkai: Levitan [?], Delacroix, Van Gogh, Gauguin ir Monet. Sukaktuvininkas papasakojo, ir dabar dar, matyti, to įvykio atsiminimo sujaudintas, kaip jis pirmą kartą *L'Esprit nouveau* žurnale atrado Henri Matisse [1869–1954] reprodukcijas ir kokį nepaprastą įspūdį padarė jam šito genialaus prancūzo spalviniai sprendimai. Tada jaunojo dailininko sąmonėj ilgai brendusi mintis apie spalvos absoliutų dominavimą susikristalizavo į aiškų sprendimą: tapyboje spalva yra viskas. (Galėtume čia paraštėje tuojau pastebėti, kad šis sprendimas buvo tam tikra prasme savarankiškas, nes Matisse savo drobėse – ypač vėlyvoje kūryboje – yra ėjęs į stiprų spalvos ir linijos kompromisą.) Šia linkme, pripažįstant spalvinio sprendimo primatą, Vizgirda kreipė savo ieškojimus. Kaip tiktai dėl to jis nėra gilinęsis į portretą – gamtovaizdis buvo jo terenas, jo pasaulis, jo pagrindinis ir vienintelis realizavimosi objektas. Lietuviškosios lygumos ir dangus tarnavo jo drąsioms kompozicijoms fonu, kur buvo įaugusios šiaudiniais stogais pirkios, tvoromis įrėminti vienkiemiai, bažnyčios ir jų akmeniniai mūrai. Ir medžiai. Medžiai, gyvesni negu žmonės. Medžiai – tykūs ir pilni vėjo, medžiai – nuolankūs ir maištaujantys. Medžiai, šakomis išraižę šaltą dangaus mėlynumą, kaip gyslomis, kuriomis teka niūrus ir paslaptingas žemės kraujas. Iš tiesų, Vizgirda yra medžių tapytojas, kokių mūsuose reta. Dailininkas ir patį gamtovaizdį traktuoja, pasakytume, lyg žmogų; gamta yra jo pagrindinė ir dėkingiausia pozuotoja. Ir medžiai žemės veide yra jos nuotaikų, jos minčių reiškėjai. Ne žmogus. Jeigu žmogus ateina Vizgirdos peizažan, jis tėra tenai spalvota dėmė, užlieta medžių žalio ūžesio ir melsvu liūdesiu vibruojančio dangaus.

Formalinis paveikslų atlikimas, stebint Vizgirdos kūrybinį kelią, nesuskaldytas į atskirus, griežtai skirtingus, periodus. Labai iš lėto, sąmoningo vidinio apsisprendimo diktuojamas, jo tapybos spalvinis ir faktūrinis charakteris yra keitęsis. Ypač aiškus spalvinės gamos transfigūravimas pastaruosiuose Vizgirdos darbuose, atliktuose tremtyje. Į niūrų šaltų žalsvųjų ir melsvųjų kolorito tonų dominavimą įsiterpia šiltesni, džiugesni ir saulėtesni plėmai. Bet esminis kompozicijų pobūdis nėra pakitęs. Jo ankstyvesniuose darbuose, tiesiog priežodžiu tapęs viešpatauja žalias dažas: jis moduliuojamas šimtais variacijų, prigesinant ligi dulkėto vasaros prieblandų žalsvumo pakelės liepose ir įliepsnojant ligi intensyvaus riksmo pavasario sula girtuose beržynuose; uždengiant drobės erdvę plačiais, sodriais vešlumos kamuoliais arba (beveik Van Goghą primenančiais) nervingais spyruokliniais liepsnų liežuviais audros kapojamų medžių masyvų, iššaukiant lyriškai ramų kontaktą su žiūrinčio akimi arba ją užgaunant beveik skausmingu nervingumu. Žalia ir mėlyna, lietuviškojo peizažo sielą geriausiai išreiškiantys tonai, visu savo mistišku sunkumu ir dramatiškumu inkorporuoti Vizgirdos ankstyvojoj kūryboj.

....

dailininkai tekstilininkai Anastazija (1910–1991) ir Antanas (1906–2005) Tamošaičiai gyveno Kanadoje, Ontario valstijoje.

42 *Académie de André Lhote* – prancūzų dailininko, pokubistinės tapybos teoretiko ir praktiko Lhote'o (1885–1962) privati mokykla, nuo 1921 m. veikusi Paryžiuje, Monparnaso rajone, kurią lankė Williamas Kleinas, Tamara de Lempicka, Henri Cartier-Bressonas, taip pat kai kurie Lietuvos tapytojai, tarp jų Gudaitis, Vizgirda.

Teptuko užtikrintas palietimas ir kompozicijos aiškumas yra kiti du svarbūs Vizgirdos darbų ženklai. Jeigu apibūdinimą suverenus teptuko valdymas iš viso galima vartoti, kalbant apie tapybą, tai šio dailininko pasitikėjimą savim šita formule galima tiksliai išreikšti. Ir kas svarbiausia, nėra tas pasitikėjimas tiktai išorine technikos demonstracija kitiems, bet gilaus savo uždavinių pažinimo išdava, kai tuščioji drobė, dar prieš ją paliečiant teptuku, yra padalinta ir atiduota visam, dvasioje jau egzistuojančiam, peizažui, kiekvienai detalei su visa jos spalvine kokybe. Todėl ir pačiuose ankstyvuosiuose savo darbuose Vizgirda įtikina mus, kad kaip tiktai jo pasirinktoji kompozicija ir jo padėtoji spalva yra vienintelės tinkamos tokiam gamtovaizdžio fragmentui ir šitokiam, būtent, sprendimui. Dailininko tikrumas kasmet labiau brendo ir tvirtėjo, ir šiandien neperdėdami galime tvirtinti, kad Vizgirda yra vienas tarp nedaugelio mūsų tapytojų, kuris spalvos niuansavimo, pusiausvyros, atliepimo ir kontrastavimo problemas geba spręsti su pažymėtinu skoniu, subtilumu ir drąsa.

Savotiškas yra gamtovaizdžio evoliucijos ritmas meno istorijoje. Senieji kinų akvarelistai traktavo gamtą ir žmogų tolygiu intensyvumu; jų spalvotuose lapuose stengtasi su nepaprastu įsijautimu ir precizija perduoti gamtos vienkartinį grožį ir subtiliausius jos niuansus. Vakarietiškojo meno pradžioje gamta nevaidino beveik jokio vaidmens: ji buvo naudojama kompozicinėms tuštumoms užpildyti, antraeiliam fono paįvairinimui, figūrinių kompozicijų atšviežinimui. Dar didingoj renesanso epochoj gamta tebuvo nereikšminga detalė. Tokia ji išliko ir viduramžiniame laikotarpyje. Žmogus tuomet domino tapytoją – žmogus buvo centrinė figūra, jis vienas, atrodo, tegalėjo išsakyti skaudamuosius klausimus ir jo šešėlyje blanko ir nyko aplinka. Viduramžiams baigiantis, iš lėto, visai nežymiai, ateina tapybon peizažas. Iš pradžių elegantiškai sušukuotas *à la mode*, kaip pseudoklasiški perukai ir sustirę krinolinai, vėliau romantinio ilgesio migla užlietas ir apgyvendintas pasakiškomis būtybėmis, dar vėliau skurdžiai paprastas ir nuogas, realisto racionaliai apspręstomis spalvomis paspalvintas. Ir tiktai tada, su impresionizmo gimimu (kurio krikšto tėvai, kaip keista!, buvo anie senieji kinų akvarelistai), peizažas okupuoja tapyboje lygiagrečią vietą su žmogumi, teisingiau, absorbuoja žmogų, palikdamas ir jį tiktai spalvota dėme mirgančiam gamtovaizdyje. Kartu su nauja, revoliucine spalvų gama atsiveria neapmatomos galimybės peizažistams. Gamta nebekopijuojama – dailininko idealu tampa fiksavimas pačio atmosferos fenomeno, esančio tarp daiktų

ir menininko. Ir vis dėlto impresionizmas tebuvo pasyvus žestas, konsekventiška natūralisto pastanga kaip galima tiksliau išsakyti konkrečiosios realybės įspūdį. Viena išsivystymo stadija tapyboje buvo atbaigta. Tai jautė 20 a. pradžios dailininkai, kai jie deklaravo troškimą tapyti ne tai, ką jie mato aplinkoje, bet tai, kas gyva jų sieloje. Taip buvo žengtas žingsnis į kitokį žmogaus ir gamtos traktavimą tapyboje. Gamtovaizdis drobėje pakito. Tapytojas ėmė tapyti savo sielos peizažą, panaudodamas jį supančią tikrovę tiktai kaip pagalbinę priemonę, kaip šifro išorinį kevalą.

Lietuviai tapytojai įstojo šiton raidon kartu su realizmo saulėlydžiu ir pradedančiu dienoti impresionizmu. Palikę nuošalėj vizijinę Čiurlionio kūrybą (tokią vienišą ir grandiozinę savo vienkartinėj išraiškoj), dar šiandien galime lengvai atsekti, kaip mūsų dailininkai atstovauja trims pagrindinėms dailės srovėms: realizmui, impresionizmui ir ekspresionizmui. Pirmieji yra akademizmo adeptai, tiki tikrovės kopijavimo pilnatve; antrieji – dalinai iešką kompromisų su realizmu, arba seką gausiais prancūzų impresionistų pasireiškimais, arba susikūrę šitoj turtingoj tradicijoj savo priėjimus ir sprendimus; tretieji – transfigūruoją realybę taip, kad ji virstų jų vidinės laikysenos ir nuotaikos reiškėja.

Viktoras Vizgirda priklauso pastariesiems. Įterpėme trumpą ekskursą meno istorijon, kad laimėtume šiokį tokį perspektyvinį žvilgsnį į mūsų sukaktuvininko kūrybą. Avangardistų ir pionierių žygius visados lydėjo ir lydės nepasitikėjimo ir nesupratimo šešėlis. Ir Vizgirdos peizažai daugeliui tebėra svetimi, net „nesuprantami“, nors juos galėtume tam tikra prasme pavadinti jau klasi[ki]niais. Šiuo metu nerimstančių dailininkų kolonos smaigaliai yra nužengę ligi tapybinių galimybių ribos, dažnai ją jau ir peržengę. Vizgirda tuo tarpu atrado savo kelią ir juo eina tikras ir savarankiškas. Jam pakako įsisąmoninti pačią pagrindinę revoliucinę ekspresionizmo mintį – dailininkas formuoja ne tiktai meninę, bet ir empyrinę tikrovę, – kad jisai galėtų iš jos pasidaryti ir kitą, nemažiau svarbią išvadą: kiekvienas naujas žingsnis negali būti išorinė demonstracija, bet turi būti brandinamas viduje ir gimti kaip neišvengiamybė.

Gausioj lietuvių gamtovaizdininkų šeimoje Vizgirda yra vienas originaliausių ir fanatiškiausių jos atstovų. Jis tiki, kad gamtovaizdinėj tapyboj yra paslėptos visos meninio pasisakymo galimybės, kad peizažą galima tapyti kaip žmogaus veidą, kuriame atsispindi kiekviena dvasinė būsena. Ir, reikia pasakyti, Vizgirda kaip tiktai tokią įdvasintą gamtą tapo. Tai yra pastebėję dailės kritikai, vertinę jo darbus. Latvis Jūlijs Ma-

dernieks [1870–1955] sako: „Tamsios mistikos įtakoj žiūrėtini V. Vizgirdos paveikslai..." Latvis A. [Viktors?] Eglitis: „Vizgirdos tapyba niūri ir sunki, tonai gilūs ir persunkti, formų kūryba kompaktinė ir suprastinta". Jan Silin [?]: „V. Vizgirdos portretuose ir peizažuose pastebima kiek Matisse ir Gauguin įtakos, tikrumos vaizdaviman skverbiasi mistikos ir pasakingumo siekimas. Jis labiau mėgsta tamsias gamas, kurias gyvina geltono ir raudono akcentai. Tas romantiškas gūdumas ir palinkimas į prislopintą tamsų bendrąjį toną būdingas ir kai kuriems kitiems dailininkas". Estas Leo Soonberg: „Labai stipriai spalvas vartoja ir V. Vizgirda, plius dar išsivysčiusį skonį. Visa eilė jo kūrinių krenta į akis savo vaizdingumu, veikimo atžvilgiu"... (*Užsienių spaudos atsiliepimai apie lietuvių dailės parodą Rygoje ir Taline*, išleisti 1937 metais, Kaune). Ir Juozas Keliuotis 1944 metų *Kūrybos* 4 numeryje rašo: „Viktoras Vizgirda... šioj parodoj (Vilniuje, 1944 metais. – *H. N.*) pasirodo atsinaujinęs ir atgijęs. Gilūs tonai, taurus emocionalumas, ritminga kompozicija, impresionistinis ilgesys, ekspresionistinis spalvų traktavimas — visa tai pagauna žiūrovą ir jį nukelia į tyrojo grožio pasaulį".

Mistinis Vizgirdos paveikslų pobūdis kritikų minimas pirmoje vietoje, šalia kultūringo, skoningo ir užtikrinto atlikimo ir specifinės spalvų gamos protegavimo. Tokiu būdu liūdnam lietuviškam gamtovaizdyje nuo amžių išlikęs mistiškas charakteris, formavęs kadaise lietuviškųjų dievdirbių sielą ir įrėžtas jų kūrinių primityviose, jaudinančiose savo naiviu tikrumu, formose, labai autentiškai perduodamas Vizgirdos kūriniuose. Mes, žiūrį į savo žemę nebe pašalaičio akimis ir Vizgirdos kūryboj matome daugiau negu paprastą sugebėjimą sukelti nuotaiką: mes matome tapytoją, kuris visa savo būtimi yra dalis savo upių, miškų, sodybų ir dangaus; kuris sąmoningas, kad jo akys tiktai tada regės tikrą lietuvišką gamtovaizdį, kai įstengs jame atrasti tai, ką rado liūdinčio Kristaus drožėjai, kai įstengs praeiti savo dvasioj visą tą kelią nuo keliaposmės liaudies dainos lyriškumo ir graudulio ligi individualiosios kuriančiojo atsakomybės, kai suderins žemdirbio atviromis vaikiškomis akimis regimo pasaulio vaizdą su modernaus dailininko, apdovanoto šimtais naujų priemonių, įforminimo galimybėmis. Dar daugiau: mes matome dailininką, kuris yra savo žemės dalis, todėl jo teptukas taip užtikrintai randa tikrą spalvą ir nefalsifikuotą visumą. Vizgirdai nebuvo reikalo tapyti saldžius tariamos Lietuvos atvirukus, nes jis pažino tikrą savo gimtos žemės veidą ir sielą.

Šiandien mūsų dailininkai prarado savo peizažą. Brangiausio įkvėpėjo nebėra. Kad Vizgirdos tipo dailininkams tas praradimas skaudžiausias – lengva įsivaizduoti. Reminiscensijom kurti neįmanoma. Todėl jie šiandien tapo svetimo krašto medžius ir dangų, bet juos tapydami tapo save. Kaip visados. Toks yra Vizgirdos kūrybinis procesas: atrasti nors tolimą atitikmenį tam, kas gyva jame nuo vaikystės. Dail. Tamošaitis yra kartą taikliai ir sąmoningai pastebėjęs: „Vizgirda, eidamas ieškoti savo peizažams medžiagos, nešasi ir kirvį; jis iškapoja jam nereikalingus medžius ir perkelia, nukirtęs, tuos, kurie auga ne taip, kaip jo paveiksle jie turėtų augti". Vargu ar galima tiksliau apsakyti ekspresionisto menininko santykį su vaizduojama tikrove: kūrybinio vyksmo metu jis yra vienintelis diktuojąs ne tiktai techniškų priemonių panaudojimą, bet ir egzistuojančios realybės santvarką, formą ir spalvas.

Esame girdėję, Vizgirda esąs koloristas. Jei šiuo terminu norima apsakyti spalvinę kultūrą, skonį, tobulą technikos pažinimą, taupų jų panaudojimą, – tai reikia sutikti, kad teigimas teisingas. Tiktai niekad šion sąvokon neįtrauktinas – kiek tai liečia Vizgirdos tapybą – spalvų perkrovimas. Ir kolorito prasme Vizgirda labai iš lėto, tiktai paskutiniuose savo darbuose, ima įvesti daugiau šiltų ir saulėtų tonų, kaip išdavą giedresnės visumos, kitokio priėjimo. Reikia manyti, kad sukaktuvininko pastarųjų metų darbas vitražų tapyboje (V. dirba vienoje Bostono vitražų studijoje) taip pat po kiek laiko atsilieps jo kūryboje. Kokiu būdu, šiandien dar per anksti teigti, bet žinome, kad pvz. [Georges]Rouault kaip tiktai vitražo technikos įtakojamas atrado savo ypatingą, šiandieninėj tapyboj tokį ryškų, savitą veidą. Nauja bus, be abejo, Vizgirdos vitražai, kurių trejetą dailininkas jau baigia atlikti: Kražių skerdynės, šv. Jurgis su slibinu ir Sopulingoji Dievo Motina.

Įdomu buvo iš dailininko išgirsti apie jo naujuosius tapybos darbus. Jis ieškąs naujos išraiškos formos – abstraktesnės. Tačiau abstraktizmas turįs išaugti iš vidaus. Primestinis tiktai techniškas abstraktesnių formų įvedimas tesanti akla kopija, negyvas manierizmas. Labai taikliai dailininkas palygino šio kontinento dailininkų daugumos išorinį eksperimentavimą, besielio abstraktizmo apraiškas, su Prancūzijoje ieškoma, pirmų pirmiausia, vidine laikysena, iš kurios priežastingai ir be jokio forsavimo išauga ir naujas įforminimas.

Tokio gilaus ir tvirto laikymosi linkime Viktorui Vizgirdai ir ateityje. Bendroj kovoj už nesuprofanuotą meną šiandien turi visi mūsų kūrėjai ginti užkariautą vietą kultūringų tautų šeimoj.

Pabaigai keletas trumpų Viktoro Vizgirdos biografinių metmenų:

Gimęs 1904 m. sausio mėn. 14 d. Domininkonių vienk. Garliavos valsč., Kauno apskrityje. 1930–1940 metais dėstė paišybą Raseinių ir Pagėgių gimnazijose ir Kauno amatų mokykloje. 1940–1944 metų laikotarpyje ėjo Vilniaus dailės akademijos inspektoriaus, vėliau rektoriaus, pareigas. Nuo 1946 iki 1949 metų dėstė tapybą ir buvo administracijos direktorium *Ècole des Arts et Metiers* [išeivių iš Lietuvos įsteigta Dailės ir amatų mokykla prancūzų okupacinėje zonoje], Freiburg i.[m] B.[reisgau] Vokietijoje. 1950 metais atvyko į JAV.

Nuo 1930 m. dail. Viktoras Vizgirda dalyvavo visose Lietuvių Nepriklausomųjų dailininkų draugijos ir Lietuvos dailininkų sąjungos rengtose parodose Kaune ir Vilniuje. 1932 m. pagamino dekoracijas V.[ytauto] Alanto pjesei *Užtvanka*, statytai Kauno Valstybės teatre. Nuo 1936 iki 1938 m. buvo Lietuvos dailininkų sąjungos pirmininku. Dalyvavo šiose lietuvių dailės parodose užsienyje: Rygoje 1937 m., Taline 1937 m., 1947 m. Oldenburge (Vokietijoj), 1948 m. Hanau (Vokietijoj), 1949 m. Freiburge (Vokietijoj), 1949 m. Amsterdame (Olandijoje) ir 1949 m. New Yorke (USA).

1938 m. Lietuvių dailininkų sąjungos parodoje gavo tapybos premiją už peizažą *Višakio Rūdos bažnyčia*, o 1948 m. lietuvių dailės parodoj Hanau – Lietuvių tremtinių bendruomenės premiją už kompoziciją *Iš darbo*.

Vizgirdos darbai buvo įsigyti šių muziejų: M. K. Čiurlionio Galerijos Kaune, Vilniaus dailės muziejaus, „Alkos“ muziejaus Telšiuose, „Aušros“ muziejaus Šiauliuose ir Rygos dailės muziejaus Latvijoje. Privačiose kolekcijose: M. A. Finstler, Londone (D. Britanijoj) ir K. Kohlberger, Vokietijoje.

KOMENTARAS

Įtakingo išeivijos poeto Henriko Nagio (1920–1996) straipsnis apie tapytojo Viktoro Vizgirdos (1904–1993) kūrybą buvo išspausdintas 1953 m. svarbiausiame lietuvių išeivijos visuomenės ir kultūros žurnale *Aidai* dailininko 50-mečio išvakarėse (Vizgirda gimė sausio 14 d.). Teksto autorius siekia aptarti jubiliato kūrybą ir jo nuopelnus Lietuvos dailei, laikydamasis proginio teksto reikalavimų. Vizgirdos biografija pristatyta labai taupiai: nėra jokių žinių apie dailininko šeimą, kilmę, socialinę padėtį Lietuvoje ir JAV (apie profesinę karjerą tekste užsiminta tik pristatant darbą Bostono vitražų studijoje), bendravimo ratą, kitus pomėgius,

išskyrus tapybą. Kuriamas unikalaus ir originalaus tapytojo paveikslas, nepaliestas kasdienybės rutinos ir banalybės. Po trumpos, tinkamą proginę nuotaiką įteigiančios įžangos apie bėgantį laiką kuriamas XX a. Lietuvos dailės reformuotojo atvaizdas. Literatūriškai gražus ir pagavus pasakojimas nė akimirkai neleidžia suabejoti autoriaus teiginiais. Vizgirdos indėlio vertė ryškinama lyginant jo kūrybą su klasikinio modernizmo dailės korifėjų darbais ir nukrypstant į peizažo istoriją, kurioje pasitelkus kritikų (ekspertų) nuomonę ieškoma vietos Vizgirdos paveikslams. Vertingos pastabos apie dailininko susidomėjimą fovizmu ir Henri Matisse'o kūryba – tokių analogijų vengė ieškoti už Geležinės uždangos gyvenę sovietų Lietuvos dailėtyrininkai. Tačiau lipdydamas dailininko reformuotojo paveikslą straipsnio autorius kai kur nusižengia istoriniam tikslumui. Jis nesidrovėdamas sureikšmina Vizgirdos vaidmenį kuriant grupuotę *Ars*, numenkindamas kitų jos narių, ypač Gudaičio, indėlį, kuris neabejotinai prilygo Vizgirdos nuopelnams, lengva ranka grupuotės nuopelnų arbitru paskiria Paulių Galaunę ir pan. Akivaizdu, kad Nagys Vizgirdos kūrybos vaizdą susidarė iš išeivijoje tapytų paveikslų ir pavienių reprodukcijų, nes dailininką pristato išimtinai kaip peizažistą. Pasažas apie Vizgirdos sugebėjimą tapyti medžius ir medžio motyvo reikšmę jo kūryboje vertas poeto plunksnos, tačiau aukštinant peizažisto talentą nuvertinami puikūs ankstyvieji Vizgirdos portretai, ypač autoportretai, net neužsimenama apie fovistinės dvasios interjero scenas. Tokį požiūrį paaiškintų faktas, kad pastarųjų kūrinių (jie liko Lietuvoje – Vilniaus ir Kauno dailės muziejuose bei privačiuose rinkiniuose) straipsnio autorius nematė arba jie jam buvo pažįstami vien iš reprodukcijų ir didesnio įspūdžio nepaliko.

Dailės istorijos požiūriu Nagio straipsnis neabejotinai vertingas ir informatyvus Vizgirdos kūrybos interpretacijos šaltinis. Kai kurios teksto vietos, pavyzdžiui, pasažas apie peizažo žanro reikšmę dailininko ir jo žiūrovo nacionalinei tapatybei („Šiandien mūsų dailininkai prarado savo peizažą. Brangiausio įkvėpėjo nebėra. Kad Vizgirdos tipo dailininkams tas praradimas skaudžiausias – lengva įsivaizduoti. Reminiscensijom kurti neįmanoma. Todėl jie šiandien tapo svetimo krašto medžius ir dangų, bet juos tapydami tapo save.“) skatina naujai permąstyti XX a. Lietuvos peizažo istoriją, peizažą kaip nacionalinės tapatybės raiškos būdą. Nagio tekstas įdomus ir tuo, kad yra tipiškas ne tik lietuvių išeivijos, bet ir sovietų Lietuvos raštijos

apie amžininkų dailę pavyzdys. Proginio pobūdžio tekstai, skelbiami dailininkų jubiliejų arba mirties progomis, buvo ypač populiarūs nuo XX a. penkto dešimtmečio iki XX a. pabaigos abiejose Atlanto pusėse. Jubiliejiniuose straipsniuose ir nekrologuose privalomas principas „gerai arba nieko" suformavo panegirinio pobūdžio kritikos atmainą, kurios recidyvų iki šiol gausu Lietuvos ir lietuvių išeivijos spaudoje. Kita vertus, negalima nepastebėti, kad proginio pobūdžio tekstai apie dailininkus atskirais atvejais yra vienintelis išsamus šaltinis apie vieno ar kito autoriaus biografiją ir kūrybą, nes juos paprastai rašydavo ir teberašo dailininko bičiuliai, jo aplinkos žmonės arba bent jau bendraamžiai, nevengiantys pasidalyti prisiminimas ir besistengiantys referuoti svarbiausius pagerbiamo asmens gyvenimo nuopelnus.

GIEDRĖ JANKEVIČIŪTĖ

KRIKŠČIONIŠKIEJI TEKSTAI

Krikščioniškieji tekstai nėra atskiras raštijos žanras. Šiuo pavadinimu gali būti aprępiama neįtikėtina žanrų, dažnai turinčių analogų „pasaulietinėje" literatūroje, įvairovė. Vis dėlto bent dalis jų, ypač grindžiančių pačią krikščionybę ar glaudžiai susietų su liturginiu gyvenimu, gali būti telkiami į savarankišką šaltinių grupę. Tokią grupę išskirti reikia ir dėl ypatingo krikščionybės poveikio dailės raidai.

Krikščionybės istorijoje nesunku pastebėti skirtingos apimties anikoninę (atvaizdų vartojimą atmetančią) ir ikoninę (vaizdinio reprezentavimo) tradicijas, kartais peraugančias į nesutaikomą konfliktą. Šių tradicijų egzistavimas buvo glaudžiai susijęs su teologinėmis ir liturginėmis vizijomis, paremtomis Šventuoju Raštu bei įvairiomis filosofinėmis prielaidomis. Draudimas gaminti bet kokius religinės paskirties atvaizdus („Nedirbsi sau drožinio nei jokio paveikslo, panašaus į tai, kas yra aukštai danguje ir kas yra čia, žemėje, ir kas yra vandenyse po žeme. Jiems nesilenksi ir jų negarbinsi"[1]) koegzistavo su žmogaus ir visatos Kūrėjo kaip amatininko-skulptoriaus (*Pradžios knygos* „Tuomet Viešpats Dievas padarė žmogų iš žemės dulkių"[2] ir helenistinės refleksijos paveiktu darnos kūrėjo įvaizdžiu („Pradinis grožio šaltinis juos [dangaus kūnus] sukūrė"[3]). Ankstyvoji krikščionių mintis galynėjosi su populiariosios pagoniškos kultūros stereotipais, anot kurių dievybė buvo juslinio kosmoso dalis, religinėje patirtyje besireiškianti plastiniu pavidalu. Skulptūriniai dievų atvaizdai – „stabai" buvo pasmerkti jau Senajame Testamente, ankstyvieji krikščioniškieji rašytojai – Bažnyčios Tėvai perėmė jame suformuluotą ir ankstyvojo juda-

1 *Iš* 20, 4–5; plg. Įst 5, 8–9.

2 *Pr* 2, 7.

3 *Išm* 13, 3.

izmo apologetų plėtotą kritiką. Todėl skulptūriniai atvaizdai krikščionių religinėje praktikoje II–IV a. buvo traktuojami ypač rezervuotai, nors jau IV a. sarkofaguose randame biblines ir simbolines scenas vaizduojančių bareljefų[4]. Rytų Bažnyčios praktikai skulptūros iki šiol lieka svetimos. Ikonoklastinė (ikonų draudimo) politika, smarkiai supriešinusi Bizantiją (730–787, 814–842), atvaizdų klausimas Karolio Didžiojo imperijoje, XVI–XVII a. kalvinistų atvaizdų naikinimai, Tridento susirinkimo reakcija į protestantų kaltinimus stabmeldybe – visa įtampa dėl vaizduojamosios dailės religinėje praktikoje buvo lydima gausios teorinės raštijos. Jau II a. antros pusės apokrifiniuose *Apaštalo Jono darbuose*, pasakojant kaip Jono stebuklų patyręs žmogus užsakė bičiuliui dailininkui slapta nutapyti apaštalo portretą iš natūros, šalia įdomių detalių apie dailininko darbą pateikiamas moralizuojantis svarstymas apie menką fizinio atvaizdo reikšmę[5]; iš jo plaukianti išvada nuolat provokuos krikščioniškąjį mąstymą: „tai, ką padarei, yra vaikiška ir netobula: nutapydinai negyvo žmogaus negyvą paveikslą". Jono Damaskiečio *Apologijoje prieš šventųjų ikonų niekintojus* Rytuose, *Karolio knygose* (tarp 790 ir 793) Vakaruose, vėliau gausiuose katalikų polemistų veikaluose plėtojama atvaizdo teorija, paremta tiek biblinėmis bei dogminėmis prielaidomis, tiek platoniškąja ir aristoteline mimezės teorija, tiek sielovadine praktika („atvaizdai – beraščių Biblija").

Šalia bendrų teorinių vaizduojamosios dailės perspektyvų krikščioniškieji tekstai dažnai turi norminamąjį pobūdį, apsčiai teikdami konkrečių stilistinių ir ikonografinių nuorodų. Rytų krikščionių (graikų, gruzinų, rusų) išlikę XV–XVI a. (bet žinoti ir anksčiau) *Ikonų pavyzdžių / originalų (aiškinamieji) rinkiniai* skirti ikonų tapytojams; juose aprašomi ne tik kanoniniai siužetai bei kompozicija, bet ir nurodomos konkrečių ikonų detalių spalvos. Įvairūs viduramžiški Romos liturgijai ir bažnyčių puošybai skirti traktatai (šios antologijos poskyryje „Pavyzdžių knyga" skelbiama ištrauka iš Viljamo Durandiečio *Apeigyno*) irgi prisodrinti ikonografinių nuorodų, nors menininko išradingumui paliekama daugiau erdvės negu Rytuose. Po Tridento susirinkimo (1545–1563) XVI a. pab. – XVII a. pasirodžiusiuose norminio pobūdžio veikaluose ne tik nurodomi svarbiausi ikonografiniai biblinių scenų, Jėzaus ir šventųjų vaizdavimo principai, bet ir aptariami ankstesni kūriniai, svarstomas jų santykis su ikonografine tradicija, siūlomos estetinės bažnytinio ir religinio meno gairės. Norminamieji veikalai tyrinėtojui padeda susiorientuoti ikonografijos kaitoje, suvokti kūrinio vietą to meto religinio meno kontekste (ikonografinės inovacijos, meninis originalumas, religinis ortodoksiškumas), identifikuoti siužetus.

Krikščioniškieji tekstai drauge patys yra siužetų šaltinis. Biblija, tiek Senasis, tiek Naujasis Testamentai yra įkvėpimo šaltinis ne tik bažnytinei ar – platesne prasme – religinei dailei. Šiuolaikinėje dailėje nesunku rasti bibliniais siužetais sukurtų nuosaikiai sekuliarių (pavyzdžiui, Salvadoro Dali) ar net radikaliai priešingų pradinėms Biblijos intencijoms darbų (Andres Serrano, Dorota Nieznalska). Reikia atkreipti dėmesį, kad kai kada kaip šaltinis naudingesnis būna Vulgatos (tradicinio lotyniškojo vertimo) tekstas (į liet. k. jį yra išvertęs arkivysk. Juozapas Skvireckas), o ne hebrajišku ir graikišku originalu paremtos šiuolaikinės versijos gyvosiomis kalbomis[6]. Biblinės epochos siužetus papildo ir praplečia apokrifinė literatūra, imituojanti biblinius žanrus. Antai, tik apokrifuose minimi mažametės Marijos kopimas šventyklos laiptais, vos gimusį kūdikėlį Jėzų „savo alsavimu šildę" asilas ir jautis, kai kurios Prisikėlimo ikonografijos detalės, apaštalo Jono kankinimas ir t. t. – scenos, kurias matome daugybėje Vakarų dailės kūrinių. Išskirtinę reikšmę ikonografijai turėjo šventųjų gyvenimai, ikitridentiniu laikotarpiu svarbiausias rinkinys buvo Jokūbo Voraginiečio *Aukso legenda*, svarbi ne tik vėlesnių šventųjų, bet ir biblinių personažų ar įvykių vaizduosenai[7]. Reikšmingi ir atskiri šventųjų gyvenimai. Šv. Pranciškaus legendų rinkiniai tapo jo ikonografijos pagrindu, vėlesnių, po Tridento susirinkimo

4 Euzebijo *Bažnyčios istorijoje* (VII 18) minima labai sena neva Jėzaus, pagydančio moterį, skulptūra veikiausiai nėra krikščioniška ir vaizduoja ne Jėzų, o Eskulapą.

5 *Acta Ioann* 9[26]–12[29].

6 Gal garsiausias pavyzdys – Vulgatos pasakymas apie Mozę, kad po pokalbio su Dievu jo veidas įgaudavo ragus (*Iš* 34, 35), nors originalo mintis ta, kad Mozės veidą apsupdavo spindulių pluoštai. Garsusis Michelangelo *Mozė* – skulptūra popiežiaus Julijaus II antkapiui (1513–1515) – kaip tik pavaizduotas su nedideliais ragais.

7 Lietuviškas vertimas: Jokūbas Voraginietis, *Aukso legenda, arba Šventųjų skaitiniai*: pirma knyga, vertė V. Gerliakienė, S. Narbutas, V. Stalioraitytė, T. Veteikis, Vilnius: Lietuvos literatūros ir tautosakos institutas, 2008; idem, *Aukso legenda, arba Šventųjų skaitiniai*: antra knyga, vertė V. Gerliakienė, N. Klingaitė-Dasevičienė, S. Narbutas, V. Stalioraitytė, T. Veteikis, Vilnius: Lietuvos literatūros ir tautosakos institutas, 2008.

kanonizuotų šventųjų biografijos buvo verčiamos į įvairias kalbas ir dažnai tapdavo savarankišku tekstiniu ikonografijos šaltiniu. Reikšminga ikonografinių šaltinių grupė – pirmųjų krikščionybės amžių kankinių aktai, t. y. jų tardymų ir kankinimų aprašai: kai kada – tai autentiški istoriniai dokumentai, kai kada – legendinio pobūdžio, persunkti fantazijos šėlsmo tekstai. Dvasinio ugdymo ir teologiniai veikalai dažnai svarbūs siekiant suprasti abstrakčias moralines ar teologines idėjas, dažnai įkūnijamas alegorijų pavidalu (pvz. dorybės), o kai kada pasitelkiant ir Šventojo Rašto siužetus.

VYTAUTAS ALIŠAUSKAS

Išminties knyga, 13–15[8]

> **Tekstas iš:** *Šventasis raštas. Senasis ir Naujasis Testamentas*, vertė Antanas Rubšys, Česlovas Kavaliauskas, Vilnius: Katalikų pasaulis, 1998, *www.biblija.lt*
> (komentarai vertėjų ir rengėjų, baigiamasis komentaras Vytauto Ališausko)

C. Ypatinga Dievo apvaizda išėjimo metu

13

1 Juk iš prigimties kvaili
buvo visi žmonės,
kurie gyveno Dievo nepažindami
ir kurie, matydami gerus dalykus,
nepajėgė pažinti To, Kuris yra,[9]
nei pripažinti menininko,
stebėdamiesi jo darbais!
2 O laikė dievais arba ugnį,
arba vėją, judrų orą,
arba žvaigždžių ratą,
galingą potvynį,
arba didžiuosius dangaus
šviesulius[10] –
pasaulio valdytojus.
3 Jei, gėrėdamiesi jų grožiu,
žmonės manė, kad jie dievai,
leisk jiems sužinoti,

8 Sutrumpinimai, žymintys Šv. Rašto knygas, pateikiami pagal Lietuvos biblistų standartą.

9 *To, Kuris yra* hebr. *Jahveh* – Jahvė, šventas ir paties Dievo apreikštas Dievybės vardas.

10 *...dangaus šviesulius*: lotyniškoji Vulgata paaiškina – *saulę ir mėnulį*.

kaip daug didingesnis už juos
yra jų Šeimininkas,
nes pradinis grožio šaltinis juos
sukūrė.
4 Ir jei žmones stebino tų kūrinių
galybė ir grožis,
leiski suvokti per juos,
kaip daug galingesnis yra tas,
kuris juos padarė.
5 Juk iš kūrinių didingumo ir grožio
panašiai suvokiamas ir jų Kūrėjas.
6 Tačiau tų žmonių nereikia
per daug peikti,
nes jie turbūt paklysta
ieškodami Dievo ir norėdami
jį rasti.
7 Juk jie nesiliauja jo ieškoję,
gyvendami tarp jo kūrinių,
ir pasitiki tuo, ką mato,
nes matomi daiktai yra gražūs.
8 Betgi vėl – net jie negali būti
pateisinami,
9 juk jeigu jie įstengė būti
tokie sumanūs,
jog galėjo spėlioti apie Visatą, –
kodėl tad buvo taip lėti atrasti
jos VIEŠPATĮ?
10 Bet nelaimingi yra sudėjusieji
viltis į negyvus daiktus,
tie, kurie „dievais“ vadina žmogaus
rankų darbus,
meniškai apdorotą auksą, sidabrą

ir gyvulių atvaizdus
ar nenaudingą akmenį, senovės
rankos tašinį.[11]
11 Įgudęs dailidė, tarkim,
nusikerta tinkamą medį,
dailiai nulupa visą jo žievę
ir patrauklia apdaila padirba
naudingą reikmenį
namų apyvokoj naudoti.
12 Nuo rankdarbio atlikusiais šipuliais
jis išsiverda valgyti
ir prisivalgo iki soties.
13 Bet, tarkim, vieną tokį niekam
tikusį šipulį,
kreivą ir gumbuotą pagalį,
jis pasiima ir atspėjamu laiku
kruopščiai drožia.
Tą medį jis drožia įsigytu įgūdžiu,
duodamas jam žmogaus panašumą,
14 ar išdrožia jį panašų į kokį nors
bevertį gyvūną.
Apglaistęs jį ryškiai raudonais
dažais,
nudažęs jo paviršių raudonai
ir užtepęs visas jo dėmes,
15 jis padaro jam tinkamą nišą ir,
įstatęs jį, pritvirtina
prie sienos vinimi.
16 Juo rūpinasi, kad kartais

---

11 Polemika dėl stabų dažna Šventajame Rašte. Žr. *Iz* 44, 9–20; *Jer* 10, 1–16; *Ps* 135, 15–18. Šiame skaitinyje ryšku satyra – Antikai būdingas žanras. Stabai pajuokiami pamokymo tikslu.

nenukristų nuo sienos,
kadangi žino, kad pats sau
jis padėt negali.
Juk iš tikro jis tėra tik paveikslas,
ir jam reikia juo rūpintis.
17 O tačiau žmogus, norėdamas
melstis jam
dėl nuosavybės ar savo vedybų,
ar vaikų,
nesigėdi kalbėtis su negyvu daiktu.
18 Dėl sveikatos jis šaukiasi to,
kas silpna;
dėl gyvybės jis meldžiasi
negyvam daiktui;
pagalbos maldauja visiškai
bejėgį pagalį,
laimingos kelionės – daiktą,
negalintį paeiti;
19 dėl pelno, užsiėmimo
ir kad sektųsi amatas,
jis prašo įgūdžių iš daikto,
kuris negali rankų pakelti.

14

1 Vėl – koks kitas žmogus,
rengdamasis leistis
į kelionę per šėlstančias
jūros bangas,
šaukiasi medžio gabalo,
dužlesnio už jį vežantį laivą.
2 Juk noras pasipelnyti sugalvojo
tą laivą

ir išmintis buvo amatininkas,
kuris jį pastatė,
3 bet tavo apvaizda, Tėve, jį valdo.
Juk tu parūpinai jam net
jūroje kelią
ir saugų taką per bangas,
4 parodydamas, kad gali taip išgelbėti
iš bet kokio pavojaus,
jog net neįgudęs žmogus
gali sėsti į laivą.
5 Tu nori, kad tavo išminties
darbai neliktų bevaisiai,
užtat žmonės patiki savo gyvastį
net menkiausiam medžio gabalui ir
perkirtę bangų mūšą ant plausto
saugiai atkeliauja.
6 Juk net pačioje pradžioje,
išdidiems milžinams žūstant,
Visatos viltis išsigelbėjo ant sielio
ir, tavo rankos vedama,
paliko pasauliui naujos kartos sėklą.[12]
7 Juk palaimintas yra tas medis[13],
per kurį ateina teisumas.
8 O rankomis padarytas stabas ir
pats yra prakeiktas,
ir prakeiktas tas, kas jį padarė –
dirbėjas už tai, kad jį padarė,
o dūlėjantis daiktas už tai,
kad buvo pavadintas dievu.

12 Užuomina apie Nojų.

13 Šie žodžiai dažnai pritaikomi mūsų Viešpaties kryžiui.

9 Juk Dievui lygiai šlykštūs
ir nedoras žmogus, ir jo nedorumas.
10 Kas žmogaus padaryta, bus
nubausta drauge su žmogumi,
kuris tai padarė.
11 Užtat dieviškas teismas užklups
ir pagonių dievus,
nes, kad ir būdami dalis Dievo
kūrinijos,
jie yra tapę pasibjaurėjimu,
pinklėmis žmonių sieloms
ir spąstais kvailųjų kojoms.
12 Juk mintis daryti stabus buvo
ištvirkimo pradžia,
ir jų išradimas gadino gyvenimą.
13 Pradžioje jų nebuvo,
amžinai jie neišliks.
14 Juk jie atėjo į pasaulį
per tuščias žmonių viltis,
ir todėl jų laukia staigus galas.
15 Tėvas, tarkim, priblokštas
ne laiku ištikusio gedulo[14],
pasidarė netikėtai atimto vaiko
paveikslą;
nūn jis garbino kaip dievą tą,
kuris vakar buvo tik negyvas
žmogus,
ir perdavė paslaptis bei apeigas
savo valdiniams.

14 Mirusiųjų garbinimas siejamas su tėvo gedulu; valdovų garbinimas siejamas su pavaldiniais, gyvenusiais tolimose valdose ir garbinusiais matomą savo karaliaus statulą.

16 Ilgainiui tas nedoras paprotys
įsigalėjo
ir virto įstatymu.
17 Ir valdovų įsakymu drožiniai
buvo garbinami.
Žmonės, negalėdami pagerbti
asmeniškai
toli gyvenančių valdovų,
įsivaizdavę jų išvaizdą iš tolo,
pasidarė matomą paveikslą karaliaus,
kurį norėjo pagerbti,
pataikaudami savo uolumu
nesančiam tarsi esančiam.
18 Bet menininko noras išgarsėti
skatino net karaliaus nepažinojusius
jam dievišką garbinimą pareikšti.
19 Juk jis, galbūt norėdamas patikti
savo valdovui,
triūsė prie panašumo, duodamas
jam gražiausią išvaizdą.
20 O minios, suviliotos jo darbo
žavesio,
nūnai laikė vertu garbinimo tą,
kurį ką tik neseniai gerbė kaip
žmogų.
21 Ir tai pasidarė užtaisyti spąstai
žmonijai,
nes, patekę į nelaimės ar
priespaudos vergystę,
žmonės suteikė netartinąjį Vardą
daiktams iš akmens ar iš medžio.
[...]

15

1 O tu, mūsų Dieve[15],
esi geras ir ištikimas,
kantrus ir neskubantis pykti.
2 Juk net ir tada, kai nusidedame,
pripažindami tavo galybę,
esame tavo.
Betgi nenusidėsime,
nes pripažįstame,
kad tau priklausome.
3 Juk tave pažinti yra teisumo viršūnė
ir pripažinti tavo galybę yra
šaknis nemarumo.
4 Juk mūsų nesugundė nei žmonių
vaizduotės kūryba,
nei bevaisiu tapytojų triūsu
įvairiomis spalvomis nutapytas
pavidalas.
5 Jo išvaizda pažadina kvailų
žmonių ilgesį
trokšti vien to paveikslo
gyvybės ir alsavimo.
6 Blogio mylėtojai ir tokios vilties
verti yra žmonės,
kurie ar juos daro,
ar jų ilgisi,
ar juos garbina.[16]
7 Juk puodžius iš tikrųjų,

15 Tikrojo Dievo garbintojų ir stabmeldžių kontrastas. Žr. taip pat ir *Išm* 11, 26–12, 2. Autorius pabrėžia tikrojo Dievo garbinimo gryninančią įtaką Izraelio gyvenime.

16 Kvailystė ir nedorybė dirbti ir garbinti molio stabus. Puodžius, ieškodamas uždarbio, lipdo iš to paties molio naudingus indus ir netikrus dievus – stabus.

kruopščiai išminkęs minkštą šlyną,
iš jo nulipdo mums visokių indų.
Iš to paties molio jis lipdo indus,
tarnaujančius kilniam vartojimui,
ir tokius,
kurie skiriami priešingam tikslui, –
visus lipdo panašiai.
O kaip kas juos naudos,
pats puodžius nusprendžia.
8 Tuščiai įdėdamas triūsą,
iš tokio pat molio
jis nulipdo niekingą dievą,
nors jis pats taip neseniai buvo
padarytas iš žemės
ir netrukus, atėjus laikui sugrąžinti
jam paskolintą gyvastį,
turės eiti ten, iš kur jis pats
buvo paimtas.
9 Jam nekyla rūpesčio, kad turės mirti
ir kad jo gyvenimas trumpas.
Verčiau jis stengiasi pralenkti
auksakalius
ir sidabrakalius, pamėgdžioja
varkalius
ir didžiuojasi lipdydamas
netikrus dievus.
10 Pelenai – jo širdis,
niekingesnė už dulkes jo viltis,
kaip molis jo gyvenimas!
11 Jis nepažino to, kuris jį padarė,
įkvėpė jam veiklią sielą
ir davė jam gyvybės alsavimą.

12 Verčiau mūsų gyvenimą jis
laikė tuščiu žaidimu
ir mūsų buvimą – pelningu
prekymečiu.
Jis sako: „Žmogus turi pasipelnyti
visom išgalėm,
nors ir nedoru būdu“.
13 Juk tas žmogus geriau už visus žino,
kad nusideda,
kai lipdo iš tos pačios žemės šlyno
ne tik dužlius puodus, bet ir stabus.
14 Bet užvis kvailiausi,
už aklus kūdikius skurdesni,
yra tavo tautos priešai ir engėjai.
15 Juk jie laikė visų tautų stabus
dievais,
nors šie negali naudotis akimis,
kad regėtų,
nei nosimi, kad kvėpuotų,
nei ausimis, kad girdėtų,
nei rankų pirštais, kad lytėtų,
ir kojomis, kad vaikščiotų.
16 Juk žmogus juos padarė.
Tas, kuriam dvasia tik paskolinta,
juos nulipdė;
žmogus negali nulipdyti
į save panašaus dievo.
17 Žmogus yra marus, ką jis padaro
nežabotomis rankomis,
visa tai negyvas daiktas.
Jis pats yra vertingesnis už daiktus,
kuriuos garbina,

nes turi gyvastį, o stabai jos
niekada neturėjo.
18 Be to, jis garbina
net šlykščiausius gyvulius,
iš jų žvėriškumo sprendžiant,
už visus kitus blogesnius.[17]
19 Net kaip gyvuliai jie neatrodo
tokie gražūs,
kad galėtų žmogui teikti
malonumo;
jie pabėgo nuo Dievo gyriaus ir
palaiminimo.

KOMENTARAS

Išminties knyga yra deuterokanoninė, kitaip sakant, priklauso Antrajam kanonui – graikiškai sukurtoms arba iš hebrajų į graikų kalbą išverstoms Šventojo Rašto knygoms (kitos: *Tobito*, *Juditos*, *Siracido*, *Pirmoji* ir *Antroji Makabėjų*, *Barucho*). Protestantų Bažnyčios jų nepripažįsta įkvėptomis, tačiau Biblijos leidimuose kartais spausdina kaip priedą. Šiandieniuose ekumeniniuose leidimuose jos įterpiamos tarp Senojo Testamento hebrajiškųjų knygų ir Naujojo Testamento.

Išminties knygos graikiška antraštė ją sieja su išmintingojo karaliaus Saliamono vardu. Iš tikro ji parašyta I a. pr. Kr. pab., ar net I a. po Kr. pradžioje. Knygoje susipina graikų kultūra ir tradicinė žydų išmintis, atsiliepianti į naujus aplinkos iššūkius. Susidūrimas akis į akį su helenistiniu pasauliu ir Egipto pagonybe (manoma, kad knyga parašyta Aleksandrijoje) reikalavo iš naujo permąstyti meninio atvaizdo ontologinį statusą ir atnaujinti *Pradžios knygoje* dėstomą sukūrimo teologiją. *Išminties knygos* autorius, anikoniškos (atvaizdų nepripažįstančios) religijos išpažinėjas, veikiausiai regėjo silpstantį judaizmo anikonizmą (II–III a. po Kr. sinagogose jau gau-

17 *...už visus kitus blogesnius*: egiptiečiai garbino krokodilus, gyvates, vabalus... – kūrinius, kurie įkvėptajam autoriui atrodė pernelyg neprotingi ir šlykštūs. Žr. *Išm* 11, 15; 12, 24.

su atvaizdų), todėl jo svarstymai apie kūrybos esmę, grožį, skulptoriaus ir tapytojo darbą tampa orientyrais, padedančiais interpretuoti svetimą kultūrą, kurioje tenka gyventi diasporoje. Pasaulis traktuojamas kaip meno kūrinys, atskleidžiantis Kūrėjo išmonę ir gerumą. Antra vertus – pasaulio grožis kartais gali tai užgožti ir neišmintingi žmonės pačius gamtos reiškinius gali palaikyti dievais. Stabai irgi yra meno kūriniai, tačiau jie – žmogaus rankų darbas; stabų garbinimas tam tikra prasme dar niekingesnis negu gamtos, nes už jų neaptinkamas joks transcendentinis kūrėjas.

Ši *Išminties knygos* ištrauka buvo naudojama ankstyvosios krikščionybės apologetų, svarsčiusių dailės dirbinių funkcijas pagonių kulte, Bizantijos ikonoklastų (VIII–IX a.) polemikoje prieš ikonas; ji mažiau reikšminga Reformacijos kontekste, nes protestantai, knygos nelaikydami įkvėpta, pirmiausia remdavosi atvaizdų draudimu *Išėjimo knygoje* (*Iš* 20, 4–5) ir kultinių atvaizdų kritika pranašų raštuose.

Skelbiamas *Išminties knygos* vertimas atliktas kun. Antano Rubšio ir pirmą kartą Vilniuje išleistas 1998 m. Savo vertę išlaiko ir arkivysk. Juozapo Skvirecko vertimas iš lotynų kalbos ir komentaras (paskutinė redakcija – Roma, 1958). Šv. Rašto knygos, idant būtų patogiau cituoti, suskirstytos skyriais ir eilutėmis, pastarosios dažnai numeruojamos pakeltais skaičiukais. Antraštėlės pridėtos leidėjų, norint palengvinti teksto suvokimą.

VYTAUTAS ALIŠAUSKAS

Vienuolio atsiskyrėlio Moscho pokalbis

> **Versta iš:** Alexander Alexakis, The Dialogue of the Monk and Recluse Moschos concerning the Holy Icons, An Early Iconophile Text, *Dumbarton Oaks Papers*, t. 52, 1998, p. 190–193 (iš graikų k. vertė Mindaugas Strockis, komentarus parengė Giedrė Mickūnaitė)[18]

Vienuolio atsiskyrėlio Moscho ir [neįvardyto pašnekovo] pokalbis apie šventuosius paveikslus

Po ilgo pokalbio minėtas vienuolis tarė pašnekovui: „Išgirdai, ką rašo apaštalas Paulius pakrikštytai Bažnyčiai; tad kaipgi nepriimi atgailos, kurią Viešpats priima? Jos nepriimdamas atrodai tiesiog skelbiąs įstatymą, priešingą Kristui.“

Šis atsakė: „Saliamonas jus kaltina už tai, kad garbinate paveikslus ir kitus dalykus. Juk jis sako: kreivą ir gumbuotą pagalį jis [pasiima ir atspėjamu laiku] kruopščiai drožia... duodamas jam žmogaus panašumą, ar išdrožia jį panašų į kokį nors [bevertį] gyvūną. Apglaistęs jį ryškiai raudonais dažais, nudažęs jo paviršių raudonai ir užtepęs visas jo dėmes, jis padaro jam tinkamą nišą ir, įstatęs jį, pritvirtina prie sienos vinimi. Juo rūpinasi, kad kartais nenukristų nuo sienos, kadangi žino, kad pats sau jis padėt negali. Juk iš tikro jis tėra tik paveikslas, ir jam reikia juo rūpintis. O tačiau žmogus, norėdamas melstis jam dėl nuosavybės ar dėl savo vedybų, ar vaikų, nesigėdi kalbėtis su negyvu daiktu... dėl gyvybės jis meldžiasi negyvam daiktui[19]. Kaipgi jūs garbinate atvaizdą, girdėdami tokius Saliamono žodžius, nors jis ir dar kartą sako ‚negarbinsi jokio rankomis padaryto [stabo], nes prakeiktas ir jis pats, ir tas, kas jį padarė?‘“

Tikratikis atsakė: „Apaštalai tave apsiautė gėda ir negarbe[20] dėl atgailos, o dabar tave sugėdins ir Saliamonas. Išgirsi apie tuos žodžius, kuriuos pats paminėjai.

18 Graikiškame *Pokalbio* originale Biblija cituojama iš Septuagintos (toliau – LXX). Dauguma atvejų naudojamos citatos iš: *Šventasis Raštas. Senasis ir Naujasis Testamentas*, vertė A. Rubšys, Č. Kavaliauskas, Vilnius: Katalikų pasaulio leidykla, 1998. Tose teksto vietose, kuriose lietuviškas vertimas skiriasi nuo Septuagintos, pateikiamas pažodinis vertimas. – *Vert. past.*

19 *Išm* 13, 13–18.

20 *Išm* 14, 8.

Klysti nepažindamas nei Raštų, nei jų galybės[21]. Juk reikia ne tik raides skaityti, bet ir pažinti Raštų galią[22]. Tad įvertinkime žodžius ir sužinokime iš paties Saliamono, apie ką šie žodžiai, ir kam jie tinka, ir jei jis kalbėjo apie įvykius, ir jei taip įvyko, kas tai padarė. Juk jis sako: nelaimingi yra sudėjusieji viltis [į negyvus daiktus], tie, kurie dievais vadina žmogaus rankų darbus, meniškai apdorotą auksą, sidabrą ir gyvulių atvaizdus[23]. Girdėjai, ką pasakė? Argi aš nukaliau gyvulį iš aukso ar sidabro, tai yra veršį ant Horebo [kalno], ir garbinau jį? Tada vėl sako Saliamonas: rankomis padarytas stabas ir pats yra prakeiktas, ir prakeiktas tas, kas jį padarė – dirbėjas už tai, kad jį padarė, o dūlėjantis daiktas už tai, kad buvo pavadintas dievu. Juk Dievui lygiai šlykštūs ir nedoras žmogus, ir jo nedorumas... Juk mintis daryti stabus buvo ištvirkimo pradžia[24]. Tad pasakyk, kas ištvirkavo su stabais? Argi aš ištvirkavau ir aukojau stabui Baal-Peorui[25]? Argi dėl manęs mirė dvidešimt trys tūkstančiai per vieną dieną? Argi Finehas nukreipė nuo manęs [Dievo] pyktį[26]? Tad paklausyk pagaliau ir likusių Saliamono žodžių: Šitų Dievo pažinimo klaidų jiems dar neužteko, bet, ištikti didelio sąmyšio, kilusio iš nežinojimo, jie tas baisias blogybes ramybe vadina, ar atlikdami apeiginį vaikų žudymą, ar švęsdami slaptas apeigas[27]. Tad sakyk man, kas atliko apeiginį vaikų žudymą? Argi aš aukojau savo sūnus ir dukteris demonams[28]? Argi aš kraštą išniekinau, išliedamas kraują[29]? Argi aš šventykloje pastačiau atvaizdą, turintį keturgubą pavidalą, ir jį garbinau? Argi šlykščius[30] roplius ir gyvulius ant šventyklos sienos aš pavaizdavau? Argi mane matė pranašas Ezekielis apraudantį[31] Adonį ir smilkantį[32] saulei, kaip kalba apaštalas: jie tarnavo kūriniams,

21 *Ps* 34, 26.
22 *Mt* 22, 29.
23 *Apd* 8, 30.
24 *Išm* 13, 10.
25 *Išm* 14, 8–9, 12.
26 *Sk* 25, 3; *Ps* 105 (106), 28.
27 *Sk* 25, 9, 11; *Ps* 105 (106), 30.
28 *Išm* 14, 22–23.
29 *Ps* 105 (106), 37.
30 *Ps* 105 (106), 38.
31 *Ez* 8, 10.
32 *Ez* 8, 14.

o ne kūrėjui[33]? Argi aš Egipte pastačiau dviejų ištvirkėlių, Oholos ir Oholibos[34], atvaizdus ir garbinau juos? Argi aš Babilone Baalą[35] garbinau? Argi aš Palestinoje Dagonui[36] aukojau? Jis kaltina tuos, kurie tai darė; tai sako žydams, apie kuriuos ir Raštas didžiu balsu šaukia; bet kurgi Saliamono laikais buvo krikščionių Bažnyčia? Ji atsirado po tūkstančio metų nuo tada, kai tai buvo padaryta ir pasakyta. Kaipgi dėl to kaltini Kristaus Bažnyčią, niekada stabams neaukojusią, nei vaikus žudžiusią, nei deginamąsias aukas, nei bjaurias misterijas [šventusią], nei kūriniją labiau už kūrėją gerbusią ar garbinusią? Tik eretikai nesupranta Rašto posakių. Argi Kristaus Bažnyčia po tiek metų, tai yra imperatoriaus Konstantino laikais, nerado prie Mambrės ąžuolo [teksto spraga] beverčio Apolono statulų ir to lakedaimoniečių karaliaus Pausanijo graikų tarpe taip išgarsinto trikojo ir nesunaikino jų, ir Kristaus bažnyčios, tai yra šventyklos, nepastatė? Argi Kilikijoje Asklepijo šventyklos nesutrypė ir nesugriovė, argi Adonio stabo upėje nepaskandino? Argi Sirijos Dafnėje ta pati Kristaus Bažnyčia tos jų bevertės gražiosios Apolono statulos nesudegino ir kankinio Babilo šventųjų palaikų saugyklos neįrengė? Juk dėl tokių dalykų juos kaltina Saliamonas, taip pat ir jo tėvas Dovydas, sakydamas: jų stabai iš sidabro ir aukso, padaryti žmonių rankomis. Burnas jie turi, bet nekalba, turi akis, bet nemato, turi ausis, bet negirdi, turi nosis, bet neužuodžia. Rankas turi, bet lytėti negali, turi kojas, bet nevaikšto [...] Panašūs į juos bus, kurie juos dirba ir kurie jais pasitiki[37]. Kristaus bažnyčiai Saliamonas šaukė: palaimintas yra tas medis, per kurį ateina teisumas[38]. Akivaizdu, kad jis kalba apie šventąjį kryžių. Ir vėl Dovydas kalba tai pačiai Kristaus bažnyčiai: Aukštinkite Viešpatį, mūsų Dievą, pulkite kniūbsčia prie jo sosto pakojo. Jis šventas[39]! Tad atsakyk man: argi ne iš medžio yra kryžius, argi ne rankomis padarytas daiktas? Bet pažvelk į šlovę, kurią įgijo iš nukryžiuoto ant jo Kristaus: juk [kryžius] išvaro demonus, gydo ligas, duoda gyvybę. Apie šį medį, kaip jau minėjome,

33 *Ez* 8, 11.
34 *Rm* 1, 25.
35 *Ez* 23, 4.
36 *2Kar* 17, 16; *Jer* 39, 28–29.
37 *Ts* 16, 23.
38 *Ps* 113, 12–16 (LXX 115, 4–8).
39 *Išm* 14, 7.

šaukia Saliamonas: palaimintas yra tas medis, per kurį ateina teisumas, ir Dovydas: pulkime kniūbsčia prie jo pakojo[40]. Kuo man tikėti, tavimi ar Dovydu ir Saliamonu? Jie sako: garbinkime; tu sakai: negarbink. Taigi atsakyk, kaip garbini savo Komuniją ir savo Evangelijų knygą? Juk ir tai yra rankomis padaryti daiktai, tad kaipgi juos garbini? Ką į tai atsakysi, tiks ir tau, ir man. Jei garbini juos kaip rankomis padarytus daiktus, pats patenki į Saliamono ir Dovydo žodžius: prakeiktas tas, kas garbina rankomis padarytus [stabus]. Tai, dėl ko manai priekaištaujantis kitiems, padarei pats."

Jis atsakydamas tarė: „Niekada negarbinu rankomis padarytų stabų, o tik tai, ką žinau turint dievišką galią."

Tikratikis tarė: „Jei garbini juos kaip turinčius dievišką galią ir laikai šventais, ir gerbi, kodėl man priekaištauji ir bari mane, kad ir aš taip garbinu? Mes... tikrieji garbintojai... garbiname, ką pažįstame... šlovindami dvasia ir tiesa[41], dalyvaudami šventojoje komunijoje, kuri buvo parodyta kaip Kristaus kūnas, ir kuri teikia tikintiems gyvenimą. Nesuteptas Evangelijų knygas garbiname kaip nesuteptus Dievo žodžius, o šventųjų kankinių atvaizdus garbiname ne kaip paprastą medį ar rankomis padarytą daiktą, bet kaip saugančius savyje Dievo pagerbto ir pašlovinto [asmens] išvaizdą, nes garbinant pašlovintą tarną, garbinamas ir jį pašlovinęs Dievas. Taigi aš garbinu tuos, apie kuriuos Saliamonas sako: Betgi teisiųjų sielos yra Dievo rankoje, ir kančia jų nepalies. Kvailų žmonių akimis atrodė, kad jie mirė, jų išėjimas buvo laikomas nelaime, jų kelionė iš mūsų gyvenimo – visiška žūtimi, tačiau jie yra ramybėje... Buvę truputį pavarginti, jie bus labai laimingi, nes Dievas juos išmėgino ir rado savęs vertus. Kaip auksą aukštakrosnėje juos išmėgino ir kaip deginamosios aukos atnašą juos priėmė. Jųjų aplankymo metu jie švytės... Teis tautas ir valdys žmones, o Viešpats bus jų karalius amžinai[42]. Ir dar kartą: kas juo pasitiki, supras tiesą, ištikimieji patirs jo meilę, nes malonė ir gailestingumas laukia jo šventųjų[43]. Ir dar kartą sako pranašas Izaijas: palaiminti visi, kurie pasitikėdami jo laukia[44]! Ir Dovydas apie juos sako: kokie šaunūs yra ištikimi Viešpaties

40 *Ps* 98 (99), 5.

41 *Jn* 4, 22 (23).

42 *Išm* 3, 1–3 (5–8).

43 *Išm* 3, 9.

44 *Iz* 30, 18.

žmonės! Būti su jais man didžiausias malonumas[45]. Ir kitur: kraujo liejamųjų atnašų jiems neliesiu[46]. Ir vėl: pagarbią baimę kelia tarp savo šventųjų Dievas, Izraelio Dievas[47]. Ir kitur: kokia mano pagarba tavo draugams, Dieve; kaip sustiprėjo jų valdžia; skaičiuosiu juos, ir jų bus daugiau, nei smėlio[48]. O pranašas Zacharijas sako: [Viešpats, mano] Dievas, ateis drauge su visais savo šventaisiais[49]. Ir apskritai, jei mėginčiau iš Šventojo Rašto pacituoti viską, kas ten pasakyta apie šventuosius, man neužtektų laiko[50]. Šių šventųjų atvaizdus, pavaizduotus paveiksluose, visuotinė Kristaus Bažnyčia garbina ir gerbia visame pasaulyje, aukštindama juos ir jų išmėginimus, ir darbus, ir pasninką, ir budėjimą, ir išmaldą, ir visokį tvirtumą, skelbdama per pieštinį vaizdavimą ir istorinį pasakojimą, kad ir čia išsipildytų Dovydo žodžiai[51]: kad būsimoji kartą jį pažintų – jų vaikai, kurie dar gims, – kad ir šie iš eilės pasakotų jį savo vaikams, idant ir tie remtų savo viltį Dievu[52]. Taigi kiekvienas tikintysis, kaip minėta, pieštiniame vaizdavime ir istoriniame pasakojime girdėdamas ir matydamas ir jų išmėginimus, ir jų išvaizdą, tampa paskatintas ir narsai, ir uolumui, ir troškimui, ir sąžinės balsui, ir panori iš Dievo ir pats gauti ir pašaukimą, ir lemtį, ir išganymą, ypač matydamas, kad jų palaikai ir atvaizdai daro gydymo stebuklus. Dėl to, kai tikėjime ir atsidavime prieinu ir bučiuoju juos, aš tampu pašventintas manyje esančio tikėjimo į juos pagerbusį Dievą, dėl kurio jie patys praliejo kraują, atsisakę garbinti graikų demoniškus stabus. O tu, klysdamas ir nepažindamas Raštų, per savo ketinimus ir užsitrauki tą gėdą, negarbę ir nešlovę, kurią, kaip rašoma, graikai liejo ant apšviestosios Kristaus Bažnyčios. Žinok, kad būsi atsakingas baisiajam teismui už visą savo šventvagiškumą ir piktžodžiavimą prieš jo šventuosius. Betgi parodyk man savo Bažnyčią, nors

45 *Ps* 15 (16), 3.

46 *Ps* 15 (16), 4.

47 *Ps* 67 (68), 36. A. Rubšio vertimas: „Pagarbią baimę kelia savo šventovėje".

48 *Ps* 138 (139), 17–18. A. Rubšio vertimas: „Kokios nesuvokiamos man tavo mintys, Dieve, ir kiek jų daug! Mėginu jas suskaičiuoti – jų daugiau negu smėlio grūdelių".

49 *Zch* 14, 5.

50 *Žyd* 11, 32.

51 *Jn* 12, 38.

52 *Ps* 77 (78), 6–7.

kartą išvariusią demonus; parodyk man Sabatijo, kurį garbini, palaikus, nors kartą skausmus palengvinusius ar ligas išgydžiusius. Bet net pats Sabatijas neišgelbėjo tavęs iš paveldėto paklydimo.“

Tada jam atsakydamas eretikas tarė: „Štai, apie Saliamoną įrodei, apie ką jis kalba, sakydamas, kad nevalia garbinti. Sutinku. Bet kalbėdamas apie Sabatiją, neįrodyto dalyko neteik.“

O šis atsakė: „Aš tave ir dėl šių dalykų užtikrinu...“

KOMENTARAS[53]

Vienuolio atsiskyrėlio Moscho pokalbis apie šventuosius paveikslus (toliau – *Pokalbis*) – rankraštis, išlikęs 1276 m. Leono Kinamoso sudarytame ikonofilinių tekstų rinkinyje (Paryžius, Nacionalinė biblioteka, *Codex Parisinus graecus* 1115, fols. 278–280). Kinamosas pažymi, kad tekstą jis perrašė iš 774–775 m. datuoto rankraščio, buvusio popiežiaus bibliotekoje Romoje. Sprendžiant iš Paryžiaus kodekse esančio fragmento, tai kur kas ilgesnio dialogo ištrauka, kuriai pavadinimą *Pokalbis* tikriausiai suteikė perrašinėtojas.

Pokalbis – tai dialogas tarp vienuolio atsiskyrėlio Moscho arba anoniminio autoriaus ir neįvardyto krikščionių eretiko. Dialogo žanras kyla iš sakytinės tradicijos, o ir pats *Pokalbio* tekstas turi nemažai sakytinės kalbos bruožų, be to, netikslios Šv. Rašto ir Pseudo Jono Auksaburnio darbų citatos skatina manyti, jog cituota iš atminties. Kita vertus, akivaizdžiai neproporcingas eretiko ir vienuolio indėlis į pokalbį bei ilgametė literatūrinė tradicija verčia manyti, jog *Pokalbis* – tai literatūrinis tekstas, kuriam dialogo žanras parinktas siekiant įtikinti klausytoją ar skaitytoją. Nors pavadinime Kinamosas nurodė, jog tekste kalbama „apie šventuosius paveikslus“, *Pokalbyje* aptariama pagarba žmogaus rankų dirbiniams, neišskiriant atvaizdų. Tokie, iš esmės Senojo Testamento dirbinio sampratą atitinkantys ginčai, buvo dažni tarp krikščionių ir žydų VII a., tačiau *Pokalbyje* Moscho pašnekovas nėra judėjas, bet krikščionis eretikas. Tad sprendžiant iš temos *Pokalbis* parašytas anksčiau nei VII a. Nesant autentiško rankraščio, vienintelis būdas

53 Komentaras parengtas remiantis straipsniu: A. Alexakis, The Dialogue of the Monk in Recluse Moschos Concerning the Holy Icons, An Early Iconophile Text, *Dumbarton Oaks Papers*, t. 52, 1998, p. 187–224.

Pokalbiui datuoti yra jo vidinė informacija – remiantis jo autoriui žinomais faktais, minimomis realijomis bei nutylėjimais. Tekste minimas eretiko Sabo (m. 413), marginalinės sabatistų sektos įkūrėjo, kapas žymi anksčiausią įmanomą *Pokalbio* datą. Šią datą patikslinti padeda tai, jog Moschas išsamiai remiasi Šv. Raštu, bet ne Bažnyčios Tėvais, be to, niekur neužsimena apie Kristaus atvaizdą, tapusį Bažnyčios ginčų tema V ir VI a. sandūroje. Šie faktai leidžia manyti, kad *Pokalbis* – tai V a. antrojo trečdalio veikalas, vadinasi, vienas ankstyviausių ir tuo metu išsamiausių ikonofilinių traktatų.

Ikonofiliniai Moscho argumentai: (1) Senojo Testamento draudimas garbinti žmogaus rankų dirbinius buvo skirtas žydams ir pagonims ir netaikytinas krikščionims; (2) krikščionių Bažnyčia negali būti apkaltinta stabmeldyste, nes ji pati sugriovė pagonių stabus; (3) kryžiaus garbinimas alegoriškai nurodytas Senajame Testamente; (4) pagarba šventojo atvaizdui liudija to šventojo gerbimą ir veda prie Dievo garbinimo; (5) atvaizdai ir hagiografinė literatūra saugo šventųjų asmenų atminimą ir kartu pateikia tikintiesiems krikščioniško elgesio pavyzdžių; (6) kai kurie atvaizdai, kaip ir relikvijos, turi stebuklingų galių.

Pokalbis yra vienas ankstyviausių, savo laiku išsamiausių ir elementariausių ikonofilinių tekstų, todėl leidžia spręsti apie šios tradicijos formavimąsi. Jame panaudoti beveik visi ikonofiliniai Šv. Rašto argumentai. Be to, atskirai aptariamas kryžiaus ir Biblijos garbinimas, kurį vėliau užgoš ginčai dėl atvaizdų, nors nė viena ginčininkų pusė neabejojo kryžiaus ir Biblijos šventumu. Svarbu ir tai, jog Moscho tekstas – anksčiausias (jei pasiūlytas datavimas teisingas) liudijimas apie stebuklinguosius atvaizdus, vėliau tapsiančius viena esminių Rytų krikščionybės dogmų.

Įdomu, kad nors Moscho pokalbis buvo žinomas Nikėjos II susirinkime (787) dalyvavusiems ikonodulams[54], jis nebuvo pasitelktas nei kaip atvaizdų gerbimo tradicijos liudytojas, nei dėl ikonofilinių argumentų (nors būtent šiame kontekste, matyt, buvo padarytas *Pokalbio* nuorašas, kurį Romoje rado ir perrašė Kinamosas). Manytina, jog Moscho tekstas aktualumą prarado, nes nei jo retorika, nei pavyz-

54 Šiame komentare terminai ikonofilai ir ikonofobai vartojami bendrąja religinio santykio su atvaizdu / dirbiniu prasme, o ikonodulai ir ikonoklastai nurodo į ikonomachijos laikotarpį Bizantijoje (apie 726/30–787 ir 815–843).

džiai neprilygo kitiems ikonodulų autoriams, visų pirma šv. Jonui Damaskiečiui (žr. ištrauką ir komentarą).

Dailės istorijai ir teorijai *Pokalbis* yra svarbus ikonofilinio mąstymo evoliucijos pavyzdys bei išsamus krikščioniškų argumentų, susijusių su žmogaus rankų dirbiniais ir atvaizdais, rinkinys. Moscho tekstas parodo, kad pradžioje diskusija apėmė visus žmogaus dirbinius (Vakaruose tokios pozicijos laikomasi *Karolio knygose*; žr. tekstą ir komentarą), o dėmesys susitelkė į atvaizdą. Kita vertus, *Pokalbis* mini stebuklingus, visų pirma, gydančius šventųjų atvaizdus, taigi užčiuopiama pati atvaizdų gerbimo pradžia.

GIEDRĖ MICKŪNAITĖ

Jonas Damaskietis. Prakalbos apie atvaizdus

> **Versta iš:** *Contra imaginum calumniatores orationes tres* (Patristische Texte und Studien, t. 17), sudaryt. Bonifatius Kotter, Berlin, New York: De Gruyter, 1975 (iš graikų k. vertė Mindaugas Strockis, komentarus parengė Kristina Mitalaitė)

I. 9. Bet, kadangi šis samprotavimas yra apie atvaizdą ir garbinimą, išsiaiškinkime jų esmę. Taigi, atvaizdas yra panašumas, vaizduojantis prototipą, bet taip pat turintis nuo jo ir tam tikro skirtumo; juk ne visais atžvilgiais atvaizdas yra panašus į archetipą. Gyvas, prigimtinis ir nepakeistas nematomojo Dievo atvaizdas yra Sūnus, turintis savyje visą Tėvą, visais atžvilgiais jam tapatus, besiskiriantis tik priežastingumu. Juk prigimtinė priežastis yra Tėvas, o Sūnus yra priežastingumo sąlygotas, nes ne Tėvas yra iš Sūnaus, o Sūnus iš Tėvo. Juk iš Jo, nors ir ne vėliau už Jį, [Sūnus] turi būtį, kuri ir yra pagimdęs Tėvas.

I. 10. Be to, Dievuje yra jo dėka būsiančių dalykų atvaizdai ir pavyzdžiai, tai yra jo valia, buvusi prieš amžius ir amžinai esanti tokia pati. Juk dieviškumas yra visais atžvilgiais nepajudinamas, ir nėra jame permainos ar užuominos į pasikeitimą. Tuos atvaizdus ir tuos pavyzdžius šventasis Dionisijus, ištyręs daug dieviškų, Dievui priklausančių ir su Dievu susijusių dalykų, vadina išankstiniais lėmimais. Juk visi Jo numatyti ir neatšaukiamai būsiantieji dalykai buvo apibrėžti ir pavaizduoti Jo valioje prieš jiems atsirandant, taip, tarsi kas nors, norėdamas pastatyti namą, pirma numato ir pavaizduoja jo pavidalą mintyse.

I. 11. Be to, egzistuoja nematomų ir nepavaizduojamų dalykų atvaizdai, suteikiantys jiems kūnišką pavidalą netobulam suvokimui. Juk ir dieviškasis Raštas priskiria pavidalus Dievui ir angelams ir, aiškindamas to priežastį, tas pats dieviškasis vyras sako, kad atvaizdai nepavaizduojamiems ir pavidalai neapibrėžiamiems dalykams buvo suteikti pagrįstai, o ne vienintelę to priežastį galima būtų nurodyti tą, kad mūsų mąstymas nepajėgia tiesiogiai pakilti iki intelektinio suvokimo, bet reikalauja įprastų ir pažįstamų nuorodų. Tad jeigu, numatydamas mūsų suvokimą, dieviškasis protas (*logos*), iš visur mums teikdamas priemonę pakilti, net absoliutiems, nepavaizduojamiems dalykams suteikia tam tikrus pavidalus, kaipgi nepavaizduos tų, kurie pagal

savo įprastą prigimtį turi pavidalus ir yra trokštami, bet dėl nebuvimo negalimi matyti? Mat per pojūtį susidaro tam tikras įsivaizdavimas priešakinėje smegenų ertmėje ir taip jis perduodamas sprendžiančiajai [daliai] ir išsaugomas atmintyje. Juk ir dieviškai iškalbingasis Grigalius sako, kad net labai stengdamasis protas visiškai išeiti iš kūniškų dalykų negali, bet „neregimosios Dievo ypatybės [...] nuo pat pasaulio sukūrimo aiškiai suvokiamos protu iš jo kūrinių“[55]. Juk matome kūriniuose atvaizdus, netiesiogiai skelbiančius mums apie dieviškus atspindžius; pavyzdžiui, kai sakome, kad šventoji Trejybė, esanti anapus pradžios, vaizduojama kaip saulė ir šviesa, ir spindulys; arba trykštanti versmė ir tekanti srovė, ir tekėjimas; arba protas ir mąstymas, ir dvasia, esanti mumyse; arba rožės augalas ir žiedas, ir kvepėjimas.

I. 16. Senovėje bekūnis ir pavidalo neturintis Dievas ir nebuvo niekaip vaizduojamas, o dabar, Dievui pasirodžius kūne ir gyvenus tarp žmonių, vaizduoju matomąją Dievo [dalį]. Negarbinu materijos, garbinu materijos Kūrėją, dėl manęs tapusį materija ir sutikusį materijoje apsigyventi ir per materiją įvykdžiusį mano išgelbėjimą, ir nesiliausiu gerbęs materijos, per kurią įvykdytas mano išgelbėjimas. Garbinu ne kaip Dievą – tikrai ne, nes kaip tai, kas iš nebūties įgijo būtį, gali būti Dievas, jei net Dievo kūnas, neatšaukiamai tapęs Dievu per [Trejybės] asmenų vienybę (kas ir suteikė patepimą), ir pasilikęs toks, koks ir buvo iš prigimties, tai yra kūnas, atgaivintas mąstančios ir protaujančios sielos, yra sukurtas, ne nesutvertas? Visą kitą materiją, per kurią įvyko mano išgelbėjimas, gerbiu ir laikau pagarbos verta, nes ji pilna Dievo veikimo ir malonės. Argi ne materija yra triskart palaimintas ir triskart pašlovintas kryžiaus medis? Argi ne materija yra garbintinas ir šventas kalnas, Kaukolės vieta? Argi ne materija yra gyvenimą nešanti ir gyvybę teikianti uola, šventasis kapas, mūsų prisikėlimo šaltinis? Argi ne materija yra rašalas ir visų švenčiausias evangelijų ritinėlis? Argi ne materija yra gyvybę nešantis stalas, teikiantis mums gyvenimo duoną? Argi ne materija yra auksas ir sidabras, iš kurių gaminami kryžiai ir padėklai, ir taurės? Argi ne materija, pirma viso to, yra mano Viešpaties kūnas ir kraujas? Arba panaikink visų šių dalykų gerbimą ir garbinimą, arba pasiduok Bažnyčios tradicijai ir [leisk] Dievo ir tų, kurie yra Dievui mieli, [Jo] vardu pašventinti ir dėl to dieviškosios dvasios malonės apgaubti, atvaizdų garbinimą. Neniekink materijos, nes ji nėra niekinga; tai manichėjų

55 *Rom* 1, 20.

mintis. Niekinga yra tik viena – tai, kas neturi priežasties iš Dievo, bet yra mūsų pačių išradimas per savavališką palinkimą ir valios nukrypimą nuo to, kas atitinka prigimtį, prie to, kas prigimčiai priešinga, tai yra nuodėmė. Jei dėl Įstatymo negerbi atvaizdų ir draudi juos dėl to, kad padaryti iš medžiagos, žiūrėk, ką sako Raštas: „Viešpats kalbėjo Mozei: ‚Štai aš pašaukiau vardu Urio sūnaus Huro sūnų Bezalelį iš Judo giminės, pripildžiau jį dieviškos dvasios – nagingumo, išmonės ir visų amatų pažinimo, įkvėpiau jį sumanyti meniškus apmatus, ką galima padaryti iš aukso, sidabro ir vario, [mėlynos, violetinės bei tamsiai raudonos spalvos siūlų ir plonos drobės], pjaustyti ir rėminti akmenis, drožinėti iš medžio, mokėti bet kokį amatą. Be to, tikėk manimi, aš paskyriau su juo Ahisamacho sūnų Oholijabą iš Dano giminės ir įdėjau į širdį visų, turinčių išmonę, išmintį, kad jie galėtų padaryti visa, ką tau įsakiau‘“. Ir dar: „Padarė malonės sostą iš gryno aukso [...] [ir] du kerubus“[56]. Štai kokia garbinga materija, kurią jūs niekinate. Kas gali būti pigiau už ožkų vilnas ir dažus? Argi ne dažai yra tamsiai raudona, ir violetinė, ir mėlyna [spalva]? O štai ir cherubinų atvaizdas. Kaip gali sakyti, kad Įstatymas draudžia tai, ką jis įsakė daryti? Jei dėl Įstatymo draudi atvaizdus, tai žiūrėk, kad ir šabą švęstum, ir apsipjaustytum, nes ir tai neatšaukiamai liepia Įstatymas. Bet žinokite, kad „jeigu leisitės apipjaustomi, Kristus jums nebebus naudingas. [...] Jūs, ieškantys nuteisinimo įstatyme, [...] praradote malonę“[57]. Senasis Izraelis neregėjo Dievo, o mes atidengtu veidu Viešpaties šlovę atspindime[58].

KOMENTARAS

Bizantiškasis ikonoklazmas (gr. *eikón* – atvaizdas, *klásis* – laužymas, naikinimas) – tai VIII–IX a. religinis ir politinis judėjimas, nukreiptas prieš figūratyvinių religinių atvaizdų gerbimą. Ikonoklazmo šalininkai Rytų imperijoje pralaimėjo ir jų argumentai yra prasčiau žinomi: juk istorija visada išsaugo laimėjusiųjų mintį ir šaltinius. Žinome tik tai, kad Rytų imperijos ribose buvo sunaikinti beveik visi bažnytinės dailės kūriniai[59]. Tarp žymiausių Bizantijos ikonodulų (gr. *eikón* – atvaizdas, *dulos* – vergas)

56 *Iš* 31, 1–6.

57 *Iš* 38, 5–6 (LXX = *Iš* 37, 6–7).

58 *Gal* 5, 2–4.

59 *2Kor* 3, 18.

buvo Damaske, garsioje sirų krikščionų šeimoje gimęs šv. Jonas Damaskietis (apie 675–apie 749). Po tėvo mirties Jonas Damaskietis tarnavo kalifui tol, kol prarado jo pasitikėjimą. Pasak įsitvirtinusios legendos, buvo melagingai apšmeižtas kaip išdavikas ir už tai jam nukirsta kairioji ranka, prigijusi Jonui meldžiantis prieš Dievo Motinos atvaizdą. Patekęs kalifo nemalonėn Jonas Damaskietis paliko Damaską ir pasitraukė į Šv. Sabos vienuolyną netoli Jeruzalės. Greičiausiai ten gavo kunigo, vėliau vyskupo šventimus. Išgarsėjo pamokslais ir traktatais, kurie pelnė jam vienų amžininkų pagarbą, kitų priešiškumą. Laikomas vienu įtakingiausių krikščionybės teologų, XIX a. paskelbtas Bažnyčios daktaru. Žymiausias jo teologijos veikalas – *Žinojimo šaltinis* (*Pege gnoseos*). Pirmą kartą Jonas Damaskietis kaip ikonodulas minimas Hierėjos sinode (754), pasmerkusiame ikonų gerbimą ir jo šalininkus. Šio sinodo raštuose Jonas Damaskietis vadinamas eretiku ir Konstantinopolio imperatoriaus priešu.

Dailės teorijai ir istorijai svarbi Jono polemika su ikonoklastais, vadinamosios *Prakalbos* (*Orationes*), nukreiptos prieš „ikonų niekintojus“, kaip manoma, parašytos reaguojant į imperatoriaus Konstantino V (valdė 741–775) opusą *Klausimai* (*Peuseis*)[60]. *Prakalbose* Jonas Damaskietis pateikia ir plėtoja atvaizdo sampratą: jo pagrindas yra panašumas, perduodantis prototipo figūrą (autorius vartoja terminą *character*). Anot Jono Damaskiečio, atvaizdas skiriasi nuo savo prototipo – taip Damaskietis atmeta ikonoklastų teiginį, jog tikrasis atvaizdas turi būti visa kuo, net prigimtimi tapatus prototipui. Damaskietis polemizavo su ikonoklastais tvirtindamas, kad ikonų garbintojai aiškiai skiria prigimtinį ir dirbtinį atvaizdus. Jonas taip pat kalba apie ikonos skirtumą nuo jos prototipo: ji perduoda kūno, bet ne sielos bruožus. Ji nėra gyva, t. y. kalbanti, samprotaujanti ir t. t. Pasak Jono Damaskiečio, žmogus trokšta matyti Dievą ne tik savo sieloje, bet ir kūniškai. Jeigu lotyniškajame pasaulyje noras regėti kūniškai yra smerktinas, kaip tai pastebima šv. Augustino raštuose, Jonui jis – gerbtinas ir teisėtas. Jonas sako, kad apaštalai ir kai kurie kankiniai regėjo Viešpatį, tačiau jisai trokštąs matyti Dievą ne tik sieloje, bet ir akimis.

Pristatomame fragmente Jonas nurodo skirtį tarp visiškai neįmanomų pavaizduoti realybių, pavyzdžiui, Dievo transcendentinių savybių, ir tų, kurios pagal savo

60 Liet. k. ikonomachiją aptaria Simona Makselienė monografijoje *Intelektualinis vėlyvosios Bizantijos gyvenimas*, (Bibliotheca Orientalia et Comparativa, t. 10), Vilnius: KFMI, 2007, p. 36–46.

prigimtį įgyja matomus pavidalus. Čia jis kalba apie Jėzų, Mariją ir šventuosius, kurie visi buvo kūniški. Tad jeigu yra leistina naudotis analogijomis, ko negali paneigti ikonoklastai, skaitantys Šventąjį Raštą, tai negalima niekinti ir atmesti ikonų, kurios perteikia prigimtinį kūniškąjį Dievo pavidalą ar formą. Jonas vardija krikščionių šventosios istorijos įvykius bei realijas, akcentuodamas, kad visos jos yra materialios ir kūniškos: kryžius, Kalvarijos kalnas, šventasis kapas, aukos stalas. Ikonų gerbimą ginančiose Damaskiečio prakalbose užfiksuoti ir argumentai, atskleidžiantys esminį Rytų ir Vakarų krikščionybės požiūrio į materiją skirtumą: Vakarų požiūriu garbintina tai, kas tiesiogiai susiję su Kristumi ir Atpirkimu – kryžius, Jėzaus kapas ir kitos vietos ir daiktai, liudijantys šventąją istoriją, bet tai nereiškia, kad taip pat turi būti garbinama visa, kas Dievo sukurta ir Kristaus atnaujinta; pasak Damaskiečio, negarbintina tik tai, kas nėra sukurta Dievo, kaip nuodėmė arba nebūtis. Damaskietis primena, kad Senajame Testamente Dievas įsakė pagaminti šventyklą ir ją puošiančius dirbinius iš įvairių brangių medžiagų. Šios Biblijos vietos tarnaus kaip svarbiausi ikonodulų argumentai: anot jų, pati krikščioniška tradicija pateisina ir pagrindžia medžiaginių dirbinių naudojimą religiniais tikslais, kartu suteikdama pagrindą kurti ir garbinti ikonas.

Paskutinė prakalbos dalis komentuoja ikonodulams vieną svarbiausių Senojo Testamento pavyzdžių: malonės sostą. Primenant išsiuvinėtus įvairiaspalvius angelus parodoma, kad Šventasis Raštas kalba net ir apie materijos ypatybes. Damaskietis kalba apie kerubus kelis kartus, teigdamas, kad Dievas nedraudžia vaizduoti angelų, tik draudžia vaizduoti jį patį – Tą, kuris yra neaprėpiamas ir neapibrėžiamas.

Damaskiečio *Prakalbos* išskleidžia dailės istorijai aktualų sisteminį mąstymą apie atvaizdą; dailės istorijai svarbios ir jo išskirtos ikonos funkcijos: (a) analoginė, vedanti nuo kūniško stebėjimo dvasios meditacijos link; (b) aukštinamoji, liudijanti prototipo šventumą; (c) charizminė – per ikonos gerbimą gaunamos prototipo malonės; (d) apšviečiamoji – ikona apšviečia ir moko jos gerbėją; (e) adoracinė – ikonai rodoma pagarba perteikia pagarbą jos prototipui; (f) atminimo perdavimo; (g) dekoratyvinė, liudijanti estetinio požiūrio į ikoną kaip dailės kūrinį užuomazgą. Šiomis funkcijomis dailės istorikai remiasi fenomenologiškai interpretuodami Bizantijos dailės vaizdinius ir jų aiškinimams svarbius rašytinius šaltinius.

KRISTINA MITALAITĖ

Karolio knygos

> **Versta iš:** *Opus Caroli regis contra synodum (Libri Carolini)* (Monumenta Germaniae Historica, Concilia, t. 2, priedas 1), sudaryt. Ann Freeman, Paul Meyvaert, Hannover: Hahnsche Buchhandlung, 1998, p. 144–145; 169–170; 175; 263–264; 296–297 (iš lotynų k. vertė Vaidilė Stalioraitytė, vertimą redagavo ir komentarus parengė Kristina Mitalaitė)

I.

I, 7. Štai kaip suprantamai ir išganingai šventieji vyrai paaiškino, kad žmogus yra sukurtas pagal Dievo atvaizdą ir panašumą, turėdami galvoje, kad pagal paveikslą sieloje, kurioje yra intelektas, valia bei atmintis, ir pagal panašumą būdo bruožuose, tai yra artimo meilėje, teisingume, gerume ir šventume, kurios yra visos nekūniškos. Kiek nuo jų supratimo ir mokymo nutolę tie, kurie šį liudijimą taiko meistrų rankų sukurtiems paveikslams, turi būti aptarta ne mūsų, bet palikta spręsti skaitytojui, idant ne mūsų plunksna, o jo supratimas pamokytų jį, kiek šiuo klausimu prikalbėta kvailysčių. Taigi, tas, kuris tiki, kad žmogus yra sukurtas pagal Dievo atvaizdą ir panašumą taip, kaip meistro atvaizdas yra sukurtas pagal žmogaus atvaizdą, parodo, kad jis tiki, jog Dievuje esama kažko kūniško, o tuo tikėti draudžia Dievo Įstatymas. Mat jei tai, kad žmogus yra sukurtas pagal Dievo atvaizdą ir panašumą, tinka ir rankų sukurtiems paveikslams, reiškia, kad žmogus pagal Dievo atvaizdą yra sukurtas kūniško pavidalo prasme. O jei žmogus pagal Dievo atvaizdą sukurtas kūniško pavidalo prasme, vadinasi, Dievas yra kūniškas. Bet juk Dievas yra nekūniškas, todėl tai, kad žmogus yra sukurtas pagal Dievo atvaizdą ir panašumą, netinka rankų sukurtiems paveikslams.

II.

I, 15. Parašyta, kad Viešpaties įsakymu šventasis Mozė padarė malonės sostą ir Sandoros skrynią bei du auksinius kerubus, taip pat atskėlė akmens plokštes[61]. Tačiau nurodymo garbinti nebūta. Ir tikima, kad tuos dalykus jis padirbino ne dėl kokių nors praėjusių dalykų atminimo, bet dėl švenčiausiojo ateities slėpinių provaizdžio.

61 *Iš* 25, 17–19; *Iš* 34, 4.

[...] Taigi į šiuos ženklus, tai yra skrynią ir tai, kas yra joje, taip pat malonės sostą ir kerubus, visad žvelgiame dvasios akimis ir skverbiamės į juos visomis proto galiomis. Ir neieškome jų ant lentelių ar sienų su tapiniais, bet proto akimis regime toliausiai pasiekiamose mūsų širdies kertelėse. Mes, kurie, pasak apaštalo, atidengtu veidu Dievo šlovę atspindėdami tarsi Viešpaties Dvasios veikimu daromės panašūs į jo atvaizdą ir nesileidžiame į gudravimus ir neklastojame Dievo žodžio, bet atvirai skelbiame tiesą[62], nebeieškome tiesos pasitelkdami atvaizdus ir paveikslus; mes, kurie tą pačią tiesą, kuri yra Kristus, jo padedami pasiekiame viltimi, tikėjimu ir meile.

III.

II, 16. Apaštalas Jonas sako, kad „Dievo niekas niekada nėra matęs, tiktai viengimis Sūnus, [...] Tėvo prieglobstyje esantis“[63]. Ir Mozei aukščiausioji didybė pasakė tą patį: „nes žmogus negali manęs pamatyti ir likti gyvas“[64]. Jei Dievas yra neregimas, tiksliau, kadangi yra neregimas, jis būtinai yra nekūniškas. O jei jis yra nekūniškas, jo nieku būdu negalima pavaizduoti kūnišku pavidalu. Taigi, Dievas yra neregimas ir nekūniškas, todėl niekaip negali būti pavaizduotas naudojant kūniškas medžiagas. Todėl juo rūpestingiau turime ieškoti, kas yra Dievo atvaizdas arba kas yra jo veidas, kuriame pažymėta Dievo tauta. Tad kreipkimės su klausimu į garsųjį pamokslautoją. Galbūt jo pamokyti sugebėsime suprasti, kas yra Dievo atvaizdas. Sakyk, Dievo išrinktasis [taip vadintas šv. Petras], sakyk, tautų mokytojau, kas yra Dievo atvaizdas. Sakau, dėkokime Dievui Tėvui, kuris padarė mus tinkamus paveldėti šventųjų dalį šviesoje, kuris išgelbėjo mus iš tamsybių valdžios ir perkėlė į savo mylimojo Sūnaus karalystę; jame mes turime atpirkimą, nuodėmių atleidimą, jis yra neregimojo Dievo atvaizdas[65]. Pakalbėjau apie atvaizdą, pakalbėsiu ir apie atspaudą. Dienų pabaigoje jis prabilo į mus per Sūnų, kurį paskyrė visatos paveldėtoju ir per kurį sutvėrė amžius. Jis, kuris yra Dievo šlovės atšvaitas ir jo esybės atspaudas, palaikantis savo tiesos žodžiu visatą[66]. Štai apaš-

62 *2Kor* 3, 18; *2Kor* 4, 2.

63 *Jn* 1, 18.

64 *Iš* 33, 20.

65 *Kol* 1, 12–15.

66 *Žyd* 1, 2–3.

talo Pauliaus pamokyti sužinojome, kad Dievo atvaizdas yra Kristus, o anie perša mintį, jog reikia manyti, kad šis atvaizdas yra medžiaginiai atvaizdai. Paulius sako, kad tas pats Sūnus, kuris yra tos pačios esybės su Tėvu, yra Dievo atvaizdas, jo šlovės atvaizdas ir esybės atspaudas, o anie teigia, kad Dievo atvaizdas yra meistrų pastangomis padaryti atvaizdai.

IV.

II, 28. [...] Kryžiumi, ne paveikslais išpirkta žmonių giminė. Nes ant kryžiaus, ne ant atvaizdų buvo iškabinta pasaulio išpirka. Taigi jis, o ne kažkoks atvaizdas, it tarnas buvo išstatytas vergiškai bausmei. Kryžius, o ne kažkoks paveikslas, yra mūsų karaliaus insignija, kurios nepaliaujamai akimis laikosi mūsų kariaunos legionai. Jis, o ne spalvų samplaika, yra mūsų imperatoriaus ženklas, paskui kurį į mūšį žengia mūsų kohortos. Taigi ne kažkoks medžiaginis atvaizdas, bet Viešpaties kryžiaus slėpinys yra vėliava, kurios turime laikytis dvikovos lauke, kad narsiau kautumėmės. Tai ginklai, kuriais galime išsaugoti laisvę, tvirtovė, kurios pagalba galime išvengti persekiojančių priešų antpuolių. Juk kryžius yra šalmas, kuris sudrebina puolančios piktosios dvasios kardą. Tai skydas, kuris išstatomas jos strėlėms ir ietims atlaikyti. Tai krūtinės šarvai, atmušantys jos leidžiamus įkaitusius ginklų smaigalius. Kryžius yra tvirtybė, su kuria įveikiame jos painias klastos meandras ir suktybių liepsnas, idant ji neįstengtų sugundžiusi nugalėti tų, kuriuos įtikinusi pirmąjį žmogų laikė nelaisvėje. Kryžiaus medis, o ne atvaizdai atperka tą seną nusikaltimą, kurį mūsų protėvis padarė suvalgydamas medžio vaisių. Kryžiaus kabliuku, o ne kokiu nors paveikslu, buvo sugautas nusidėjimų kurstytojas, kai veikiau proto, o ne valdžios, ir veikiau teisingumo, o ne galios priremtas buvo priverstas išspjauti grobį, kurį prarytą vos begalėjo išlaikyti. Taigi, ne meistrų medžiaginių nutapytų atvaizdų, bet kryžiaus, kurį žydai laiko papiktinimu, o pagonys kvailyste[67], slėpinio veikimu žlugo pasipūtusi ir išdidi pasaulio išmintis. Ir ne per kokį nors paveikslą, o per kryžių išaiškėjo, kiek „Dievo kvailybė išmintingesnė už žmones ir Dievo silpnybė galingesnė už žmones“[68].

67 *1Kor* 1, 23.

68 *1Kor* 1, 25.

KOMENTARAS

Traktatą *Karolio Didžiojo veikalas prieš sinodą* (*Opus Caroli Magni contra synodum*) pirmą kartą 1549 m. atspausdino teisininkas katalikas Jeanas du Tillet (m. 1570), tačiau dar prieš tai protestantų teologas Jonas Calvinas (1509–1564) jį citavo savo veikale *Krikščioniško tikėjimo įsteigimas* (*Christianae religionis instituto*, 1550). Sutrumpintai veikalas vadinamas *Karolio knygomis* (*Libri Carolini*). Katalikai kritikavo ir atmetė *Karolio knygų* autentiškumą tvirtindami, kad tai – protestantų parašytas veikalas. Popiežius Paulius IV (valdė 1555–1559) prieš pat mirtį įrašė *Knygas* į Uždraustųjų knygų sąrašą (*Index librorum prohibitorum*).

Kokiomis aplinkybėmis atsirado traktatas?

787 m. baigėsi Nikėjos II bažnytinis susirinkimas, atkūręs ikonų gerbimą. Į lotynų kalbą išverstus jo nutarimus popiežius Adrianas I (valdė 772–795) įsakė nusiųsti Frankų karalystės valdovui Karoliui (800 m. Šv. Petro bazilikoje popiežiaus vainikuotas imperatoriumi, pagarsėjo Karolio Didžiojo vardu). Anot to laiko karolingų šaltinių, Nikėjos raštai buvo perskaityti viešai valdovui ir dvariškiams. Dvaro reakcija buvo ypač neigiama: jie manė, kad visa Rytų Bažnyčia sinode suklydo, siekdama krikščionims primesti ikonų gerbimą. Karolis nutarė įtikinti popiežių atmesti Nikėjos sinodo sprendimus. Vyskupui Teodulfui Orleaniečiui (apie 750/60–821) buvo pavesta parašyti išsamų traktatą apie sinodo klaidas. Taip atsirado *Karolio Didžiojo veikalas prieš sinodą* – *Karolio knygos*.

Traktatą sudaro keturios knygos, iš viso – 120 skyrių. Originalus, Teodulfo parašytasis *Karolio knygų* variantas saugomas Vatikano bibliotekoje (Vat. Lat. 7207). Šis rankraštis buvo taisomas du kartus: pirmą kartą dar nebaigtas, antrą kartą jau po užbaigimo. Nėra žinoma, kam buvo pavesta veikalą taisyti, tačiau manytina, jog tai darė svarbus Karolio dvaro asmuo, vadinasi, dvare ginčytasi dėl atvaizdų, ir nuomonės skyrėsi.

Kodėl karolingai taip neigiamai reagavo į ikonų gerbimą? Politinės ir ideologinės priežastys šiuo atveju svarbios, bet ne pagrindinės. Nikėjos II susirinkimas Karolio Didžiojo ir jo didikų akyse buvo didelė, erezijai artima klaida. Jie taip pat žinojo, jog popiežius Adrijanas I pritarė Susirinkimui: Teodulfas daug kartų, nors ir neatvirai, kritikavo popiežiaus laišką susirinkimo organizatoriams – imperatorei Irenai (apie 752– 803, po vyro Leono IV mirties valdė 780–802), valdančiai kartu

su nepilnamečiu sūnumi Konstantinu. Karolis Didysis norėjo šią padėtį išnaudoti savo politinės ir ideologinės padėties stiprinimui krikščioniškame pasaulyje. Kitaip tariant, jei Rytų valdovai ir popiežius klysta, krikščioniškojo tikėjimo skaidrumą gali apginti tik vienas asmuo – lotyniškosios imperijos valdovas. Dėl šių priežasčių *Karolio knygos* taip pat yra ir ideologinis traktatas, kuriame Teodulfas parodė, kaip frankų valdovas tobulai įkūnija krikščioniškosios moralės principus ir kaip jis, valdovas, įsiterpia į dieviškosios Apvaizdos planą.

Frankų neigiamą reakciją į ikonų garbinimą mėginta aiškinti vertimo iš graikų kalbos į lotynų klaidomis, tačiau tai netikslu dėl įvairių priežasčių, iš kurių galima paminėti šias: (1) karolingų elitas pasipriešino pagrindiniam susirinkimo sprendimui, įtvirtinusiam ikonų garbinimą – karolingai nesutiko su juo iš esmės ir teisingas vertimas čia nieko nebūtų pakeitęs; (2) Teodulfas puikiai skiria garbinimo prasmes ir aiškiai skelbia, jog nė viena iš jų nėra taikytina ikonai ar bet kokiam atvaizdui; (3) pagaliau tam, kad sutiktum garbinti ikonas, visų pirma, jas reikia suvokti kaip nors kiek šventas, tuo tarpu *Karolio knygų* autoriaus nuomone, joks medžiaginis žmogaus rankomis padirbintas atvaizdas negali būti *res sacra* (šventoji realija), kaip, pavyzdžiui, šventųjų relikvijos, Eucharistija, liturginiai reikmenys ar kryžius[69]. Šiuo požiūriu Bizantijos ikonodulų ir karolingų pozicijos ryškiai skiriasi. Dirbtinis materialus atvaizdas, vaizduojantis Kristų, šventuosius arba Dievo Motiną, užima aiškią vietą šv. Jono Damaskiečio (apie 676–749) atvaizdų hierarchijoje. Teodulfas atsisako išskirti šventuosius atvaizdus (*Karolio knygose* žodis *icona* nevartojamas); visi atvaizdai jo manymu tėra paprasčiausi *imagines*. Taigi tikslesnis vertimas nebūtų pakeitęs karolingų elito ir Teodulfo pažiūrų.

Svarbiausioji nesutarimo priežastis yra ta, kad jau krikščionybės pradžioje atvaizdo atžvilgiu laikytasi skirtingų požiūrių ir jau tada išsiskyrė dvi romėniškos kilmės tradicijos – graikiškoji ir lotyniškoji.

Atvaizdo teologinė ir doktrininė teorija rėmėsi *Pradžios knygos* ir *Laiško kolosiečiams* interpretacija. *Pradžios knyga* tvirtina, kad žmogus yra sukurtas pagal Dievo atvaizdą ir panašumą[70]. Visi karolingų *Pradžios knygos* komentatoriai, sekdami Vakarų

69 Kryžius kaip garbinimo objektas skirtinas nuo Nukryžiuotojo atvaizdo.

70 *Pr* 1, 26–27.

Bažnyčios mokytojais, tvirtina, kad tik žmogaus siela, bet ne kūnas, yra sukurti pagal šį atvaizdą. Pirmoji nuodėmė smarkiai jį aptrynė, bet Jėzus jį atkūrė. Sielos atveju, atvaizdas reiškia visą Švč. Trejybę, o ne Jėzų kaip Atvaizdą. Sekdamas šv. Augustinu, Teodulfas teigė, kad žmogus yra pats tobuliausias ir į Dievą panašiausias[71] sutvėrimas. Besiremdamas šv. Augustinu Teodulfas tvirtina, jog kūnas atgimimo sulauks Prisikėlimo akimirką, kai nebebus mirties[72]. Sekant šia bibline antropologija daroma išvada, kad sielos galios ir dorybės yra nekūniškos ir nematomos. Vadinasi, ikonodulai neteisėtai naudoja *Pradžios knygą* ikonoms teisinti. Dirbtinis atvaizdas tegali perduoti mūsų kūnišką pavidalą, kuriuo esame panašūs į kitus gyvulius, bet ne sielą, kurioje glūdi dieviškasis atvaizdas. Ikonodulų tvirtinimas, jog Dievo atvaizdas atsispindi kūne, anot Teodulfo, slepia dar didesnę dogminę klaidą: Dievas yra kūniškas.

Išėjimo knygos epizodas, kai Dievas įsakė Mozei sukurti malonės sostą, Sandoros Skrynią ir auksinius kerubus[73], Šv. Rašte aprašytus kaip konkrečius dirbinius, buvo vienas svarbiausių biblinių ikonodulų argumentų, remiančių ikonų garbinimą. Šio epizodo eilutes[74] analizuojantis Teodulfas puikiai supranta jų svarbą. Teodulfas pastebi, kad Šv. Raštas čia nekalba apie kūrinių ir juolab dirbtinių atvaizdų garbinimą, tad net jų gretinimas neįmanomas. Teodulfas primena vieną iš Grigaliaus Didžiojo (g. apie 540, valdė 590–604) apibrėžtų atvaizdo funkcijų: atvaizdas atpasakoja praeities įvykį. Be to, atvaizdai – dažniausiai jis kalba apie sienų tapybą – yra bažnyčios puošmena. 15-ame pirmos knygos skyriuje Teodulfas alegoriškai interpretuoja kerubus, skrynią ir plokštes, taip pabrėždamas skirtumą tarp Mozės ir paprastų meistrų kūrinių. Mozei tai padaryti įsakęs pats Dievas. Šis įsakymas turi būti suprantamas atsižvelgiant į Naująjį Testamentą: du kerubai, žvelgiantys į skrynią, reiškia dviejų Testamentų sakralinį ryšį, kitaip tariant, visa tai, kas yra papasakota Senajame Testamente, išreiškia Naujojo Testamento tiesos, kurios buvo atskleistos per Kristaus auką. Štai kodėl kerubai galėjo girdėti Dievo balsą, sklindantį iš Skrynios vidaus. Taigi Mozės kūriniai turėjo sakralinę paskirtį, jie „spinduliavo šventaisiais slėpi-

71 Panašiausias, kadangi ne tik yra, kaip akmuo ar augalas, jaučia kaip gyvūnas, bet ir turi sielą ir protą.

72 *1Kor* 14, 42.

73 *Iš* 25, 10–22.

74 *Iš* 25, 17–19.

niais“, kitaip tariant, juose glūdėjo būsimojo Jėzaus Įsikūnijimo reikšmė. Teodulfo manymu, į tokius slėpinius tegalima skverbtis dvasios akimis ir proto pastangomis. Be šio Mozės kūrinio išskirtinumo, Teodulfas, sekdamas šv. Augustino biblinio ženklo teorija, prideda dar vieną argumentą: šie Senojo Testamento slėpiniai jau buvo atskleisti Kristaus atėjimu pas žmones. Jie nebėra aktualūs, tad, kas mąsto kitaip, – abejoja Kristaus Įsikūnijimu. Tuo *Karolio knygų* autorius teigia, kad atvaizdus garbinti norintys graikai ir rytiečiai nepažįsta Dievo Apvaizdos plano.

Karolio knygų 16-as skyrius priskirtinas svarstymų grupei, kuriuose Teodulfas atmeta medžiaginių atvaizdų prilyginimą šventosioms realijoms (lot. *res sacrae*), tokioms kaip Sandoros Skrynia, Eucharistija, liturginiai indai ir Šv. Raštas. Karolingų laikais itin paplito kryžiaus garbinimas. Apeigose naudoti įvairaus dydžio dažnai iš brangiųjų metalų pagaminti ir gausiai brangakmeniais puošti kryžiai. Plačiai buvo garbinamos tikrojo kryžiaus, ant kurio mirė Atpirkėjas, relikvijos: jomis po imperatoriaus Konstantino motinos Elenos piligrimystės į Šventąją Žemę garsėjo Konstantinopolis ir Roma[75], karolingų valdomoje teritorijoje jų turintys skelbėsi 42 žymiausi vienuolynai).

Teodulfo manymu, savo sakraline prasme atvaizdas negali prilygti ir net negali būti lyginamas su kryžiumi. Kryžius yra ženklas (*signum*), tobulai išreiškiantis visas krikščioniškąsias tiesas, o dirbtinis atvaizdas, kaip jau buvo pastebėta, negali perduoti jokios sakralinės misterijos. Kryžius, visų pirma, yra Kristaus aukos ženklas. Kristus kabojo ant kryžiaus, o ne ant atvaizdo, tvirtina *Karolio knygų* autorius. Pats Kristaus kūnas pašventino kryžių ir jį įtvirtino kaip krikščionišką ženklą. Teodulfas taip pat pabrėžia, kad kryžius yra pergalės ženklas ir imperatoriaus insignija. Šiame tvirtinime iškyla imperatoriaus Konstantino, kuris apsiginklavęs kryžiumi nugalėjo Maksencijų prie Milvijaus tilto, legenda[76]. Kryžiaus ženklas ideologinėje traktato

75 Pasak tradicijos, vieną kryžiaus dalį Elena paliko Šventajame kape Jeruzalėje, kitą pasiuntė į Konstantinopolį imperatoriui, kuris ją paslėpė savo statuloje forume; kelis gabalėlius pargabeno į Romą. Kai Jeruzalė 683 m. atiteko arabams, Bizantija liko pagrindine šios relikvijos savininke. Apie šią legendą ir jos plitimą žr. J. W. Drijvers, *Helena Augusta. The Mother of Constantine the Great and the Legend of Her Finding of the True Cross*, (Brill's Studies in Intellectual History, t. 27), Leiden: J. Brill, 1992.

76 Euzebijus iš Cezarėjos, *Konstantino gyvenimas*, I, 27–31. Prieš eidamas į kovos mūšį Konstantinas dvejojo, kurį iš dievų pasirinkti užtarėju. Vidurdienį danguje pamatė kryžiaus

plotmėje nurodo Karolį Didįjį kaip krikščionišką valdovą ir Kristaus karį, kovojantį su pagonimis ir juos krikštijantį. Kryžiui taip pat priskiriama apsauginė funkcija nuo piktosios dvasios kėslų. Kryžiaus medis, kurį mini Teodulfas, apibėžia kryžių kaip svarbiausią relikviją, nes šį medį kančios metu lietė Kristaus kūnas.

Dailėtyroje *Karolio knygos* laikomos vienu svarbiausių lotyniškųjų Viduramžių dailės teorijos traktatų (suprantama, kalbant šiandienos, o ne Viduramžių terminais). Teodulfo suformuota atvaizdo samprata griežtai apsiribojo memorialine ir puošybine funkcijomis ir atmetė teologinį atvaizdo ir prototipo ryšį, siejantį neregimąjį pasaulį su regimaisiais atvaizdais, kuriuo stačiatikiai grindžia ikonų garbinimą. Dailės istorijoje *Karolio knygų* teologine pozicija argumentuojama praktinė ir estetinė lotyniškųjų Viduramžių dailės funkcija, paskatinusi vaizdavimo formų įvairovę ir pasakojamojo prado dominavimą siužetinėje dailėje.

Dailėtyrininkai *Karolio knygomis* remiasi analizuodami, pavyzdžiui, IX a. pradžioje Teodulfo funduoto ir Išganytojui pašvęsto oratoriumo Žerminji de Prė (*Germigny-des-Prés*) mozaikinį dekorą. Sandoros Skrynią vaizduojanti apsidės skliauto mozaika glaudžiai susijusi su Teodulfo tekstu, ir parodo, kaip teologinis argumentas virsta ikonografine programa[77]: mozaikoje pavaizduota tuščia skrynia – tai pirmosios *Karolio knygos* 15 skyriaus įvaizdinimas, kuriame aiškinama, jog skrynios ir kerubų sakralinė prasmė jau išsipildė, todėl skrynia tuščia. Šioje ikonografijoje Teodulfas nori dar kartą įrodyti, kad Sandoros skrynia ir kerubai nėra sakralinė misterija ir dėl to jų naudojimas ikonų šventumui ginti netinkamas. Žerminji de Prė mozaika, istoriškai sietina su Teodulfo matytomis Švč. M. Marijos Didžiosios (*S. Maria Maggiore*) ir kitų Romos bažnyčių mozaikomis, praktiškai atskleidžia *Karolio knygose* naudojamą regėjimo dvasios ir proto akimis sampratą, anot kurios, žmogaus rankomis padirbintas atvaizdas negali būti nukreipiantis stimulas minčiai ir vaizduotei.

KRISTINA MITALAITĖ

formos šviesos koloną. Ant kryžiaus buvo parašyta: „Su šituo nugalėsi.“ Naktį imperatoriui pasirodė pats Kristus, liepė pasigaminti tokį patį ženklą, kokį jis matė danguje, ir su juo kovoti.

77 Žr. pvz.: A. Freeman, P. Meyvaert, The Meaning of Theodulf's Apse Mosaic at Germigny-des-Prés, *Gesta*, 2001, t. 40, nr. 2, p. 125–139; ten pat nurodyta ir ankstesnė literatūra.

Gabriele Paleotti. Svarstymas apie šventus ir pasaulietinius atvaizdus

> **Versta iš:** Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane (1582)* (Monumenta studia instrumenta liturgica, t. 25), Libreria Editrice Vaticana, Cad&Wellness, 2002, p. 46–49, 119–121 (iš italų k. vertė Jonas Malinauskas, komentarus parengė Vytautas Ališauskas)

I knyga

SKYRIUS XIII

Stabai, simuliakrai, statulos ir kitos atvaizdų rūšys

Kiek tai susiję su profaniniais atvaizdais, kalbėsime visų pirma apie stabus. Jau vien dėl to, kad jie dažnai minimi Antikos knygose ir savo išvaizda ilgai klaidino pasaulį. Tad vadinsime stabais tuos atvaizdus, kurie vaizduoja religinius dalykus melagingu panašumu, iš žmonių susilaukia sau nepriklausančio garbinimo. Kaip būna su natūraliais ir dirbtiniais dalykais, kurių vieni yra tikri, kiti netikri, kaip tikri arba tariami gimdymai, tikras auksas arba padirbtas auksas, tikros brangenybės arba suklastotos. Taip atsitinka ir su moralės dalykais ir dorybėmis: gali būti tikras teisingumas arba netikras, tikra arba netikra meilė, apie ką kalba Apaštalas[78]. Panašiai atsitinka ir su atvaizdais. Yra autentiškai šventų ir religinių atvaizdų arba kitų, netikrų, kurie dedasi religiniais: tai ir yra stabai, simuliakrai, skulptūros, lydyto metalo statulos, portretai ir kiti. Jei norėtume ištyrinėti jų etimologiją ir tarp jų esančius skirtumus, turėtume ilgai ir smulkiai aiškintis, o tai nėra mūsų šių samprotavimų tikslas.

Pakanka pasakyti, kad kai kas jau bandė daryti skirtumą tarp šių vardų ir kiekvienam jų, medžiagai ir formai, priskirti ypatingus bruožus[79].

Kiti manė, kad graikiškas terminas *Idolum* yra supaprastintas termino *Theraphim* atitikmuo, kurio pėdsakų galima aptikti *Teisėjų* (*Ts* 17; 18) ir pranašo *Ozėjo* (*Oz* 3) knygose. Šiai temai daug dėmesio skyrė Šv. Rašto tyrinėtojai ir rabinai.

78 *Rom* 12; *2Kor* 6.

79 Origenas, *Hom* VIII, 20.

Dar kiti šiuos vardus painiojo ir vartojo kaip sinonimus, kurie visi reiškė atvaizdą. Šv. Jeronimas rašo, kad Šv. Rašte sutinkamus terminus *Idola*, *Aquila* reikia suprasti kaip *Figuras vel imagines* (Pavidalus arba atvaizdus)[80]. Ciceronas rašo: „Atvaizdai, vadinami *idola*“[81]. Platonas: „*Idola* vadiname atvaizdus, kurie esti ir vandenyje, ir veidrodžiuose, ir tapytus, išreikštus pavidalais arba figūromis, ir kitokius tos rūšies“[82]. Panašiai ir lotyniškas terminas *simulacrum* kildinamas iš graikiško termino *Idolum*, kaip matome 113 psalmės lotyniškame vertime, kur sakoma: *simulacra gentium, argentum et aurum* („Pagonių stabai [=panašybės] – sidabras ir auksas“), kas graikiškai skamba šitaip: τα ειδωλατων εθνων.

Tad, nekreipdami dėmesio į visus šiuos įvairių kalbų specifinių terminų skirtumus ir sutikdami su jų bendra vartosena, kuri vienintelė svarbi kalbant bet kuria kalba, sakysime, kad Šv. Raštas ir šventieji mokytojai terminą „atvaizdas“ supranta šia, ką tik apibrėžta prasme ir kad juo gali būti nusakoma gera ir šventa figūra arba pikta ir velniška figūra. Tačiau bendroji ir dažniausioji vartosena turi pozityvią prasmę, kylančią iš žodžių, kuriuos Mozė taria Dievo lūpomis: „Padarykime žmogų pagal mūsų atvaizdą ir panašumą“[83], ir kitose vietose. Bet terminas „stabas“, kaip ir simuliakras, [akmens] skulptūra, metalo statula, paprastai naudojamas negatyvia prasme, tarsi būtų kalbama apie įstatymo smerkiamus dalykus, ir tai daroma dviem atvejais: kai vaizduojami nesantys ir niekados nebuvę dalykai arba kai dalykai vaizduojami kitokie, negu jie iš tiesų yra. Tad pirmąja prasme suprantame sfinksą, tritoną, žmones šunų veidais ir kita, dalykus, kurių gamtoje niekas nematė, apie kuriuos šv. Paulius sako: „nes stabas pasaulyje yra niekas“[84], ir Teodoretas: „Stabas (*idolum*) neturi realios būties; kadangi pagonys vaizduoja tai, ko niekur nesama, pvz. sfinges, tritonus ir kentaurus, o egiptiečiai – žmones su šuns ir jaučio veidais, Šventasis Raštas tai paprastai vadina *idola*“[85]. Tertulijonas tvirtina, kad žodis kilęs iš graikiško ter-

80 *De Haeb. quest* XXXI.

81 *De finibus I.*

82 *Sophista.*

83 *Pr* 1, 26.

84 *1Kor* 10, 19–20.

85 *Exo*. XX.

mino ειδος, kuris reiškia „formą“, o jo deminutyvas ειδολον atitinka „formelę“, turint galvoje tariamą formą daikto, kuris neturi esmės ir tikrovės (*De idolatria*). Dar kiti įvairiai argumentuodami sako, kad *Idolum* kilęs iš graikiško ειδοδυνη, kuris lotyniškai reiškia *species doloris* (skausmo pavidalas).

Antrąja prasme suvokiami žmonių, gyvūnų, saulės ir žvaigždžių atvaizdai, skirti garbinimui. Jie vadinami stabais, nes, nors esme ir forma yra realūs, tikslas, dėl kurio jie pavaizduoti, labai skiriasi nuo jų realios būsenos, kaip aiškina ir šv. Augustinas: „Pagonys garbina tai, kas yra, bet neturi būti garbinama kaip dievai“[86]. Teodoretas šituos atvaizdus vadina bendrai „paveikslais“, kuriuos Senasis Testamentas draudė sakydamas: „Nedarysi sau drožinio nei jokios panašybės“[87], ir tai buvo suprantama kaip draudimas juos garbinti, nes pasakyta: „kad juos garbintumėte“[88], kaip aiškina ir šventieji mokytojai[89].

Tą patį reiškia ir aukščiau paminėti žodžiai „simuliakras“, „skulptūra“, „metalo statula“, dažnai naudojami Senajame Testamente ir suvokiami negatyviąja prasme kaip Dievo prakeikti ir uždrausti Šventojo Įstatymo. Šv. Ambraziejus sako: „Simuliakras iš tikro yra ne kas kita, kaip mirtingojo dalyko atvaizdas, bet simuliakrais prisidengęs garbinamas velnias“[90]. Yra ir kitų terminų, kuriais vadinami stabai. Visus juos Šv. Raštas smerkia. Tai Molochas, Aftarotas, Baalas, Chamas, Melchonas, Remfa ir dar kiti.

Čia reikia įspėti skaitytoją prieš apgaulingą melą, kurio imasi eretikai, katalikiškojo maldingumo priešai, pabrėždami, kad Šv. Raštas smerkia stabus, simuliakrus ir kita, apie ką kalbėjome. Jie „stabais“ arba tolygiais terminais vadina kiekvieną atvaizdą, norėdami iš krikščionių tautos išrauti paveikslų naudojimą. Pačiam žodžiui „stabas“ esant pasibaisėtinam jau vien savo skambesiu jie atbaidė žmones nuo bet kokių atvaizdų. Jie net iškraipė lotyniškų ir graikiškų žodžių vertimus, pavyzdžiui, termino εικων, kuris vietoj „paveikslas“ verčiamas žodžiu „simuliakras“, šitaip jį padarant nekenčiamu.

86 *Contra Faust.* XX, 6.

87 *Exo*, XX.

88 *Kun* 26, 1.

89 *Summa*, 1.2 q.100 a. 4.

90 *Ad Corinth.* X.

Teisingai Nikėjos susirinkimas[91] ekskomunikavo šituos eretikus, gudriomis subtilybėmis norinčius įnešti sumaištį į atvaizdo sąvokos vartojimą: „Tebus atskirtas [nuo Bažnyčios] tas, kuris šventuosius paveikslus vadina stabais; tebus atskirtas tas, kuris Šventojo Rašto ištaras prieš stabus nukreipia prieš šventuosius paveikslus, tebus atskirtas tas, kuris drįsta tarti Šventąją Katalikų Bažnyčią kada nors priimant stabus“[92]. Tai iš naujo buvo pakartota Konstantinopolio susirinkime, valdant popiežiui Adrijanui II[93].

II knyga

SKYRIUS IX

Apokrifiniai paveikslai

Terminą „apokrifas“ bažnytiniai autoriai taiko knygoms ir raštams, bet ne visi jį vartoja vienoda prasme. Vis dėlto visi sutinka su vienu aspektu: visas knygas, kalbančias apie religiją, galima suskirstyti į tris kategorijas – kanoninės, hagiografinės, apokrifinės[94]. Kanoninės knygos yra autoritetingos ir būtinos, nes jos kalba apie tikėjimo dalykus, kaip kad Šv. Raštas, kurį parašė ne žmogus, bet pats Dievas žmogaus ranka[95]. Hagiografinės knygos nėra privalomos, bet vis tiek yra autoritetingos ir dėl to jos viešai skaitomos tikinčiųjų ugdymui. Apokrifinės knygos nėra nei autoritetingos, nei būtinos ir jeigu net neuždraustos, negalima jų skaityti viešai, bet tik privačiai ir labai atsargiai. Joms būdinga tai, kad nežinomas jų autorius arba kad painioja netikras žinias su tikromis, arba kad pasakojami dalykai atrodo neturį pagrindo, arba dar dėl kitų priežasčių. Šios knygos tarp žmonių cirkuliuoja ne viešai ir skaitomos paslapčia. Apokrifinių knygų pavyzdžiai galėtų būti *Trečioji* ir *Ketvirtoji Ezdros knygos*, *Išganytojo vaikystės knyga*, *Nikodemo evangelija* ir kitos, kurias popiežius Gelazijus mini savo dekrete[96]. Taip pat reikia įspėti, kad jei apokrifinis raštas saugo-

91 Apeliuojant į 325 m. įvykusį pirmą visuotinį Bažnyčios susirinkimą, su protestantais polemizuojama netiesiogiai ir parodoma, kad jų mokymas teatkartoja senas, jau kadaise atmestas erezijas.

92 *Syn.*, VII, a. 4–5 e 7.

93 Adrijanas II Romos popiežiumi buvo 867–872; *Syn.*, VIII, a.8.

94 Hagiografinėmis knygomis čia galbūt vadinami šventųjų gyvenimų rinkiniai, tokie kaip *Aukso legenda* bei šventuosius pristatantys skaitiniai, sudėti į brevijorių (*Valandų liturgiją*).

95 *Summa*, 1. Q. 1 a. 8.

96 *Sancta*. 15.

mas ilgai ir jis pasakoja akivaizdžiai melagingus dalykus, kyla grėsmė tuos dalykus palaikyti tikrais ir šiuo atveju tokia knyga turi būti ne tik priskirta apokrifams, bet ir uždrausta. Šv. Jeronimas mini dalykus, kuriuos pasakoja jo laikais populiari knyga, pavadinta *Apie Pauliaus ir Teklės keliavimus bei pakrikštytą liūtą*, kurios autorius vėliau prisipažino viską išsigalvojęs dėl per didelės pagarbos šv. Pauliui, bet taip pat ir pats norėjęs išgarsėti[97]. O kiek tai susiję su tikrais pasakojimais, užrašytais knygose, ilgą laiką laikytose apokrifinėmis, pats Dievas parodo jų neabejotiną autentiškumą stebuklais ir kitais akivaizdžiais įrodymais, kaip yra atsitikę su penkiomis knygomis, kurių žydai nepripažino kanoninėmis[98], nes manė jas esant nepatikimomis, bet kurias vėliau į kanoną įtraukė visuotiniai [Bažnyčios] susirinkimai. Taip atsitiko su pasakojimais apie antipodų žemes ir apie žmones, gyvenančius už tropikų juostos: ilgai manyta, kad tai netiesa, bet vėliau įrodytas jų tikrumas. Tad kalbant apie paveikslus, kurie dažnai susiję su knygomis, apokrifiniais vadinsime tuos, kurie vaizduoja dalykus Bažnyčios laikomus netikrais, nors ir nesmerkiamais, dėl kurių esama abejonių arba kurių tikrumo neįmanoma patvirtinti. Tad tapytojai geriau tesusilaiko nuo tokios tapybos. Ypač, kad neklaidintų tariamais dalykais paprastų žmonių ir kad savęs pačių ir savo laiko negaišintų tam, kas nebūtina, galėdami tuo pat metu užsiimti prasmingesniais darbais.

Norint atpažinti, kurie paveikslai yra apokrifiniai, primename, kad reikalingas kritiškumas, dalyko išmanymas ir išmintingų žmonių geras patarimas. Kalbant apie knygas, visko, kas nepaliudyta Šv. Rašte, iš karto nepriskiriame netikram ir melagingam, nes juk yra šventųjų tėvų ir Katalikų Bažnyčios pasakojimų, kuriuos priimame pagarbiai, taip kaip moko Tridento susirinkimas[99]. Jie remiasi [Šv.] Rašto žodžiais, kaip sako šv. Bazilijus: „Mėgindami atmesti nerašytus papročius kaip neva neturinčius didelės galios, baigsime tuo, kad užmesime ir svarbiausias Evangelijos dalis“[100].

97 *De script. eccl. in vita s. Luca.*

98 Šios, vadinamosios deuterokanoninės (Antrojo kanono) knygos buvo parašytos graikiškai arba iš hebrajų kalbos išverstos į graikų kalbą; jos pateko į Aleksandrijoje parengtą Senojo Testamento knygų sąvadą, tačiau nebuvo priimtos Palestinos žydų. Jas iš biblinio įkvėptųjų knygų kanono pašalino ir protestantai.

99 *Sess.* 4.

100 *De Spiritus Sancto*, 27.

Tą patį galima pasakyti apie paveikslus, kurie jei net nevisiškai dera su šventais žodžiais, neturi neišvengiamai būti laikomi apokrifiniais. Svarbu, kad jie laikytųsi šventųjų tėvų autoriteto ir Bažnyčios praktikos. Tai sąlyga, kurią Vincentas Lerinietis kėlė visiems bažnytiniams dalykams: „Kad būtų priimta visų, visur ir visada“[101]. Tad nors Evangelija nesako, kad nukryžiuojant mūsų Viešpatį gėdingosios jo kūno dalys buvo pridengtos, vis dėlto pagrįstai galima manyti, kad taip buvo ir šitaip jį per amžius visi krikščionys vaizdavo. Tad būtų kone nusikaltimas dabar tuo abejoti. Šv. Raštas nesako, ką Švč. Mergelė veikė – vaikščiojo ar sėdėjo, siuvo ar ką kita darė Apreiškimo metu, kai arkangelas Gabrielius ją pasveikino, bet visi tapytojai ją vaizdavo ant kelių besimeldžiančią. Galime manyti, kad turbūt taip ir buvo. Evangelija nesako, ar mūsų Išganytojas būdamas kūdikis su motina ir šv. Juozapu bėgo į Egiptą pėsčiomis ar raiti, ar naudodami kitas priemones, tačiau tapytojai dažniausiai vaizduoja Švč. Mergelę su kūdikiu ant asilo. Galima manyti, kad taip ir buvo, žinant, kad Švč. Mergelė buvo dar jauna ir reikėjo nukeliauti labai ilgą atstumą, taip pat tai, kad visos moterys šitaip keliaudavo, ką patvirtina pats Šv. Raštas, kalbėdamas apie Mozės žmoną ir vaikus: „Taigi Mozė pasiėmė savo žmoną ir sūnus, užsodino juos ant asilo ir leidosi kelionėn į Egipto žemę“[102]. Šv. Pauliaus atsivertime paprastai vaizduojamas pasibaidęs arklys, nuo kurio šventasis krinta žemėn, nors šv. Lukas nesako, kaip Paulius keliavo – pėsčiomis ar raitas. Tačiau žinant tautos vadovų ir kunigų jam skirtą užduotį, tikėtina, kad į Damaską jis keliavo raitas, kaip visi tokio rango veikėjai. Tad nenuostabu, kad jis šitaip pavaizduotas. Ta pati taisyklė galioja ir daugybei kitų pavyzdžių.

Reikia iš karto įspėti, jog neužtenka tapytojams susitarti, kaip jie tam tikrus dalykus tapys, ar tai pakankamai pagrįsta ir tikėtina, ar bent Bažnyčios mokytojams priimtina. Iš tiesų kartais jie tapo tai, ką matė kitus tapant, nesvarstydami gera tai ar bloga, kaip sako šv. Bazilijus: „Tapytojai iš paveikslų tapydami paveikslus, dažnai stokoja provaizdžio“[103]. Taip pat negana, kad paveikslo tema būtų perimta iš autoritetingo Bažnyčios mokytojo pasakojimo. Taip pat nevalia pasitikėti visomis išgirs-

101 *Contra prof. Novat.*

102 *Iš* 4, 20.

103 *Gord. Mart. Hom.* 19.

tomis detalėmis, jei jos nesutampa su kitais pasakojimais ir joms nepritarė Šventoji Bažnyčia. Tad reikia didelio atidumo ir išminties, kaip kad apie knygas ir apokrifinius raštus, naudodamas šv. Pauliaus žodžius[104], rašė popiežius Gelazijus: „Visa ištirkite, kas gera."

KOMENTARAS

Kardinolas Gabriele Paleotti (1522–1597), parašęs vieną įtakingiausių bažnytiniam ir iš dalies pasaulietiniam menui skirtų norminių veikalų, buvo profesionalus teisininkas. 1546 m. Bolonijos universtete jis tapo abiejų teisių daktaru, vėliau to paties universiteto civilinės teisės profesoriumi, dirbo teisininku Bolonijos senate, bažnytiniame Romos Rotos teisme. 1562 m. buvo paskirtas Tridento visuotinio Bažnyčios susirinkimo teisės konsultantu ir kardinolų legatų pagalbininku. Susirinkimui pasibaigus popiežiaus įtrauktas į komisiją, turėjusią paskelbti Susirinkimo nutarimus ir rūpintis bažnytine reforma. Tuo pat metu, 1565 m. pakeltas kardinolu. 1566 m. kardinolas (būsimasis šventasis) Karolis Boromiejus jam suteikė vyskupo šventimus. Savo Bolonijos arkivyskupijoje Paleotti ėmėsi pertvarkos, analogiškos tai, kurią įvykdė Milane šv. Karolis Boromiejus – moderni sielovada, išplėtota katalikiška socialinė veikla, aukštesni moraliniai ir intelektiniai reikalavimai dvasininkijai buvo atsakas protestantiškos Reformos iššūkiui. Nauja bažnytinio meno prasmės ir estetinių orientyrų paieška buvo sąlygota tiek protestantizmo bei vidinės bažnytinės kritikos, tiek renesansinės dailės akligatvio, vadinamojo manierizmo, pasižymėjusio ekscentriška vaizduosena, įmantriais siužetais, intelektualizmu ir juslingumu, gausiomis vaizdinėmis „citatomis". Paleotti veikalas, itališkai išleistas 1582 m., buvo nukreiptas ir prieš „prietaringą" šventųjų paveikslų garbinimą, ir prieš protestantų, kaltinusių katalikus stabmeldybe, kritiką. Antra vertus, jame ryžtamasi pateikti ikonografinius, teologinius ir estetinius orientyrus, kurių turėtų paisyti Bažnyčiai kuriantis dailininkas. Iš dviejų knygų sudarytame traktate pirmiausia pateikiama atvaizdo teorija, formuojama iš istorinės ir teologinės perspektyvos, aptariama religinių atvaizdų kilmė, jų religinė funkcija pagonybėje ir krikščionybėje, jų ugdomoji ir šviečiamoji reikšmė. Antroji dalis skirta netinkamam religinių ir pasaulietinių atvaizdų kūrimui ir naudojimui, konkretiems ikonografijos ir estetikos klausimams. Dailės istorijai svarbūs ne tik teoriniai svarstymai apie atvaizdų pobūdį ir funkciją (skelbiama I knygos ištrauka), bet ir ikonografinės nuorodos bei tuo metu aktualių problemų analizė – tarp jų ir klausimai, kokia yra Šventajame Rašte neišplėtotų, bet tradicinių siužetų vieta bažnytinėje dailėje, kiek laisvės turi dailininkas, interpretuodamas biblinius tekstus.

Rašydamas savo knygą Paleotti konsultavosi su iškiliausiais to meto Katalikų Bažnyčios teologais ir ganytojais praktikais, gilinosi į kitų savo meto katalikų autorių darbus, skirtus dailės klausimams, todėl knyga 1594 m. Igolštate „visų bažnyčių labui" buvo išleista lotynų kalba ir tapo vienu programinių potridentinės reformos veikalų. Paleotti pažiūrų įtaka įžvelgiama Bolonijos dailininkų, ypač Carracci šeimos kūryboje.

VYTAUTAS ALIŠAUSKAS

104 *1Tes* 5, 21.

Federico Borromeo. Apie sakralinę tapybą

> **Versta iš:** *De pictura sacra*, 1624 = Federico Borromeo, *Sacred Painting. Museum* (The I Tatti Renaissance Library), sudaryt. ir vert. Kenneth S. Rothwell Jr.; įvadas ir komentarai Pamela M. Jones, Cambridge (Ma.) – London: Harvard University Press, 2010, p. 20, 22, 94, 96 (iš lotynų k. vertė ir komentarus parengė Vytautas Ališauskas)

I knyga

6. Apie nuogybę

Darnos (*decorum*)[105], apie kurią jau kalbėta, dalis yra nuogybės vengimas, kai ji arba nėra būtina slėpinio tiesai [išreikšti], arba gresia užgauti žiūrovo jautrumą bei sumažinti maldingumą. Niekad negalėjau aiškiai suprasti, kuriam galui menininkai vyrus ir moteris paveiksluose daro nuogus, jei nei tų, nei anų kūnai neregimi tokie aikštėse ir gatvėse, o atitinkamas vaizdas laikomas gėdingu ir nemaloniu kiekvieno akims, kai kam nors tenka pamatyti.

Kūnus pridengti ar apgobti nėra jokia naujiena: taip pat ir senasis romėnų menas tai nustatė, tarsi bodėdamasis graikų, kuriems nuogybė patiko, papratimu[106]. Ne veltui tapytojas Arelijus[107] buvo griežtai peikiamas, kad vaizduoja nuogus vyrus bei moteris. O ir patys graikai, orumą bei kuklumą branginantys, jau vėlesniais laikais[108], tapydami Švenčiausiąją Mergelę, rodydavo tik viršutinę dieviškojo kūno dalį, visa kita apsupdami apsiaustu – tai ir dabar matyti kai kuriuose paveiksluose. Šitaip parodoma ir klaida tų, kurie žindomą Kūdikį vaizduoja taip, kad Dievo Gimdytojos krūtinę bei kaklą atveria, apnuogina, tuo tarpu jų išvaizda turi būti perteikiama tik itin atsargiai ir kukliai. Taip pat kai kurie vaizduoja nuogas abiejų lyčių šventųjų kojas ir jas taip supina tarpusavyje, kad žiūrovams gali kilti nederamų minčių. Šitas dalykas vėlesnės kartos akyse pakenkė vienam garsiam menininkui tiek, kad tai teko pašalinti iš jo paveikslų[109].

Vis dėlto, kai kuriems nuogybė taip patinka, kad, atsimindami gražiausias romėnų statulas buvus visiškai nuogas, tokiu būdu pridengia kūnus, jog drauge parodo juos nuogus. Tokius reikia perspėti, kad pamėgdžiodami profaniškus atvaizdus, neužmirštų krikščioniškojo maldingumo. Juk praėjo tie laikai, kai Marsas, Junona ar Venera buvo laikomi Dievybės vietoje. Jei Apelis[110] gyventų šiandien, tai šventųjų vyrų ir moterų nekurtų tokiu būdu, kokiu buvo pratęs kurti anuos tuščius dievus. Jis atsižvelgtų į laiko aplinkybes, prakilnumą ir darną. Tačiau mūsų laikais retas dailininkas drovėtųsi aprengti Mergelę ankštu drabužiu, išryškinančiu [kūno] detales taip, nelyg būtų pridengta paprasčiausiu šydu. Supeikti šių darbų nedrovumui verta pateikti šiuos [bažnytinio] susirinkimo žodžius: „Griežtai draudžiame šventovėse išstatyti palaido pobūdžio arba perdėto meninio įmantrumo paveikslus, nutapytus sužadinti veikiau pasaulietiškai tuštybei, o ne maldingumui“[111].

II knyga

6. Apie angelų atvaizdus

Iki šiolei aptarus gražiausius mirtingųjų pavidalus, neabejotinai reikia aptarti ir tam tikrus angelų pavidalus, mat šioms dangiškosioms dvasioms įprasta suteikti žmogišką išvaizdą. Jų pavidalai nuo žmogiškųjų kūnų pirmiausia atskiriami iš to,

105 *Decorum* – viena pagrindinių estetinių Federico Borromeo traktato sąvokų (plačiai aptarta kn. I, sk. 2). „*Decorum* kiekvienam daiktui yra ne kas kita, kaip tai, kas pateikus mums žiūrėti taip aiškia dera, kad negalima nei nuimti, nei pridėti. Taigi yra tai, kas turi būti. *Indecorum* būtų tai, kas yra arba žemiau arba aukščiau *decorum*, kai to, kas privalo būti, yra per daug arba per maža.“ Šis aptarimas primena aristoteliškąją dorybės kaip vidurio tarp pertekliaus ir stokos sampratą. Šią sampratą praplečia nuoroda į pitagoriškąją ir hipokratinę tradiciją – *decorum* yra dalių pusiausvyros ir harmonijos išraiška. Sąlygiškai *decorum* versdami „darna“ norime pabrėžti būtent šį meno kūrinio aspektą.

106 Plinijus Vyresnysis *Gamtos istorijoje* (*HN* 34.5[10]) nesmerkia graikų papročio žmones vaizduoti visai nuogus, tačiau pabrėžia, kad tradicinė romėnų vaizduosena kita – pridengti kūną šarvais, toga arba kokiu kitu apdaru.

107 Borromeo žinias apie tapytoją Arelijų ima iš Plinijaus *Gamtos istorijos* (*HN* 35.10[37]; orig. rankraščių forma – *Arellius*). Jis yra romėnų vertintas tapytojas, gyvenęs prieš pat imperatoriaus Augusto valdymo pradžią. Plinijus, pripažindamas Arelijaus meninį meistriškumą, kritikuoja jį už tai, kad deivėms suteikdavęs savo mylimų prostitučių išvaizdą.

108 Kalbama apie bizantines ikonas.

109 Spėjama, kad čia turima galvoje vėlyvoji Michelangelo kūryba, vis dėlto nėra aišku, iš kurių jo kūrinių tokie vaizdai buvę „pašalinti“. Galbūt Borromeo apibendrintai kalba apie Vatikano rūmų Siksto koplyčios *Paskutinį teismą*.

110 Apelis – IV a. pr. Kr. gyvenęs graikų tapytojas, ypač vertintas Plinijaus Vyresniojo („pralenkė visus prieš jį ir po jo buvusius“, *HN* 35.36) ir kitų Antikos intelektualų.

111 Mainco provincinio susirinkimo (1549) nuostata; formuluotė priklauso jį sušaukusiam Mainco arkivyskupui Sebastijonui von Heusenstammui (m. 1555).

kad turi sparnus, todėl reikia pažiūrėti, ar dera vaizduojant angelus šitą požymį pridėti, ar verčiau jo nepaisyti. Žinia, Mykolas Angelas vaizdavo juos be sparnų[112], o ir iš pagonių liudijimo bei pagrindimo galima parodyti, kad sparnai esą pertekliniai. Antai pats Homeras, kuris, kaip tikima, viską regėjęs ir pažinęs, ne tik nemanė, kad dievai turėtų irtis [ore] sparnais, bet ir pavaizdavo juos judant suglaustomis kojomis, o ne mūsų būdu žingsniuojant.

Antra vertus, angelus matyti sparnuotus norėtų labai rimti autoriai, tai jie grindžia įvairiais argumentais. Tačiau to dabar nereikia ginčyti sakant, esą tokie angelų paveikslai nėra tikri ir patikimi jų atvaizdai, bet žmogaus mintijimo padaras. Juk nė vienas sveiko proto žmogus nemano, kad tie angelų atvaizdai kurti iš natūros, bet žino, kad tai – jų prigimties netobulos panašybės arba simboliai ir įvaizdžiai (*figura*). Tiesa, esu sutikęs žmogų, kuriam regėjosi kitaip: kartą pas tapybos žinovą tarp kitų iškilių paveikslų gėrėjomės septynių angelų galvomis[113]; tasai žmogus, mums besiklausant, pasiteiravo, ar šios angelų galvos ir veidai nutapyti iš natūros.

Taigi angelų paveikslai turi būti daromi geriausio pavidalo, kokiu įmanoma išreikšti jų prigimtį ir prakilnumą. Jų greitumui pažymėti pridedami sparnai, drabužis – kuklumui, veidai žmogiški – nes jokie kiti nėra tobulesni. Jų išvaizda turi būti jaunatviška, ženklinanti jų jėgą ir galią, kurios nepaliečia jokia senatvės bejėgystė. Jie vaizduojami ir nuogi, idant būtų aišku, kaip toli esti nuo bet kokių žmogiškųjų reikalų suteršties; na, o basos pėdos rodo juos esant pasirengus vykdyti kiekvieną Dievo paliepimą. Taip pat juk ir Mozei, ir Izaijui, ir apaštalams buvo liepta Dievo nurodymus vykdyti basomis[114].

Negana to, angelų drabužiai gali būti tapomi panašūs į drobę, kaip mini Ezekielis[115], arba kaip kunigiškas apdaras, minimas Apokalipsėje[116], arba akmens spalvos,

112 Michelangelo sienų tapybos kompozicijoje *Paskutinis teismas* angelus nutapė nuogus ir be sparnų; galimas daiktas, kad anksčiau jo ištapyto Siksto koplyčios skliauto *ignudi* irgi vaizduoja angelus.

113 Veikiausiai kalbama apie paveikslą, kuriame pavaizduoti septyni arkangelai, kurių vardai žinomi iš apokrifų. Jų kultas XVI–XVII a. sandūroje plito tarp jėzuitų. Tikslus siužetas nutylimas galbūt dėl abejotino šio kulto ortodoksalumo.

114 *Iš* 3, 5; *Iz* 20, 2; *Mt* 10, 10.

115 *Ez* 9, 2–3; 10, 2.

116 *Apr* 15, 6.

kaip sakoma toje pačioje Apokalipsėje[117], arba vien tik apsupti paties švytėjimo, kaip juos regėjo Adomas, tačiau ne visada žmogiškos išvaizdos. Kartais [vaizduojami] priėmę gyvūnų pavidalą, o Šventuosiuose Raštuose tos dieviškosios dvasios esti ratai[118] ir brangakmeniai[119], debesys[120], vėjai[121] ir liepsnos[122]. Tokias panašybes ir vizijas kai kurie iš mūsiškių žmonių svarstė savo raštuose[123], taip pat kadaise Dionizas Areopagietis savo giliu mintijimu šiuos slėpinius išaiškino, o ypač tyrinėjo, kodėl angelams suteikiamas ugnies pavidalas[124].

KOMENTARAS

Federico Borromeo (1564–1631) – kardinolas, Milano arkivyskupas, didžio Bažnyčios reformatoriaus šv. Karolio Boromėjaus (Carlo Borromeo; taip pat kardinolo ir Milano arkivyskupo) jaunesnysis pusbrolis. Buvo plačiai išsilavinęs: Paduvoje baigė teologijos ir teisės mokslus, Bolonijoje – matematiką ir filosofiją, Romoje – klasikines studijas. Dirbo komisijose lotyniškam Šv. Rašto vertimui (Vulgatai) peržiūrėti ir Tridento susirinkimo dokumentams leisti. Jo dvasinei raidai ir karjerai didelės įtakos turėjo moderniųjų vienuolijų – jėzuitų ir oratorijonų – aplinka. Oratorijonų steigėjo šv. Pilypo Nerio rekomenduotas 1595 m. Federico tapo Milano arkivyskupu. Buvo ne tik uolus ganytojas, bet ir kultūros žmogus – mieste įkūrė garsiąją *Biblioteca Ambrosiana*, prie jos – dailės muziejų ir akademiją. Šio muziejaus rinkinį aprašė veikale *Muziejus* (*Museum*, 1625), o traktate *Apie sakralinę tapybą* (*De pictura sacra*,

117 Neaišku, kuri *Apreiškimo Jonui* vieta turima galvoje.

118 *Ez* 1, 15–21; 10, 9–17.

119 *Ez* 1, 16.

120 *Apr* 10, 1.

121 *Ps* 104, 4; *Zch* 6, 5.

122 *Ps* 104, 4; *Apr* 4, 5.

123 Pamela M. Jones teigia, kad Borromini čia nurodąs vienuolio dominikono Giordano Bruno, inkvizicijos nuteisto už ereziją ir sudeginto Romoje 1600 m., veikalo *De imaginum, signorum, et idearum compositione* (1591) šeštąjį skyrių. Neatrodo, kad ši nuoroda būtų tiksli. Veikiau kalbama apie kurį nors jėzuitų ar oratorijonų veikalą, skirtą angelams.

124 Dionizas Areopagietis buvo apaštalo Pauliaus į krikščionybę atverstas atėnietis (*Apd* 17, 34). Vėliau, V a. ar net VI a. pab., pastarojo vardu paskelbti nenustatyto neoplatoniko 4 traktatai ir 10 laiškų padarė milžinišką įtaką krikščioniškai spekuliatyviajai teologijai. Borromeo turi galvoje (Pseudo) Dionizo *Dangiškosios hierarchijos* 1 ir 15 skyrius.

1624) suformulavo principus, kurių menininkai turėtų laikytis kurdami religinę dailę. Veikalas pasižymi ne tik ikonografinėmis ir teologinėmis nuorodomis, bet ir klasikinio meno bei literatūros išmanymu. Borromeo bažnytiniam menui kelia ne tik dogminius ar moralinius, bet ir estetinius reikalavimus, paremtus antikine filosofija. Antra vertus, dailės kūrybą jis mato kaip istoriškai sąlygotą ir kintantį reiškinį, atliepiantį epochos pasaulėjautą ir iššūkius. Visą traktatą persmelkia galynėjimasis su Renesanso daile, ypač Michelangelo palikimu. Pripažindamas Renesanso kūrėjų talentą ir svarbą, drauge jis brėžia naują, reformuotos katalikybės, bažnytinio ir apskritai religinio meno perspektyvą.

VYTAUTAS ALIŠAUSKAS

V SKYRIUS

Dokumentai

Istoriniuose tyrimuose dokumentais dažnai apibendrintai vadinami visi faktinės informacijos suteikiantys rašytiniai ir vaizdiniai šaltiniai. Tačiau siauresne prasme, kuria remiasi ši *Antologija*, dokumentai – tai teisinę galią turintys tekstai, surašyti ir įforminti pagal nustatytą tvarką ir reglamentuojantys tam tikrą žmonių veiklos sritį. Šiems šaltiniams būdingas vienalaikiškumas (pavyzdžiui, fiksuojant tam tikrą situaciją esamuoju laiku, sudaromas inventorius, atliekama vizitacija, išduodama sąskaita, skelbiama teismo nutartis), tačiau dalis jų yra orientuoti į ateitį, jų turinys numato, kas turėtų būti (pavyzdžiui, tikintis tam tikrų rezultatų suteikiamas leidimas kokiai nors veiklai, skiriami paveldėtojai ir testamento vykdytojai, sudaroma sutartis, numatanti, koks dailės kūrinys ir kokiomis sąlygomis bus sukurtas ir kt.).

Dailės istorikas, tirdamas tokio pobūdžio dokumentus, visų pirma, ieško faktinės informacijos apie dailininkų gyvenimą ir veiklą, santykius su aplinka (užsakovais, mokytojais, mokiniais, kolegomis, šeimos nariais ir kt.), leidžiančios patikslinti kūrinių atribuciją, sudaryti dailės ar architektūros kūrinio „biografiją", išaiškinant sukūrimo aplinkybes, savininkus ir jų kaitą, viešinimo laiką ir vietas ir pan. Dokumentai yra ne tik vertingas informacijos šaltinis, bet taip pat padeda verifikuoti kituose šaltiniuose pateiktas žinias. Būtent ši aplinkybė reikalauja atidos, nes dokumentai ne tik buvo rašomi, bet ir klastojami. Istoriniai dokumentai neretai žūdavo gaisruose ar pasimesdavo, tuomet remiantis liudytojų parodymais būdavo sudaromi nauji. Neretai naujuosiuose atsirasdavo sudarymo laikui aktualių detalių. Esama ir klastočių, surašytų siekiant finansinės ar politinės naudos. Kartais tokiose klastotėse, siekiant sustiprinti autentiškumo įspūdį, minimi dailės ir architektūros objektai, dailininkai.

Dokumentą kaip dailės šaltinį siauresniąja prasme pristatantis skyrius suskaidytas į septynis poskyrius. Trys iš jų skirti labai konkretiems administraciniams

dokumentams, tai – inventorius, sutartis ir testamentas. Poskyryje „Teismo byla“ kalbama apie įvairios rūšies dokumentus, susijusius su teisminiu bylinėjimusi, nes dailės istorikui dažnai įdomesnė ir vertingesnė yra ne pati teismo nutartis, bet kiti į bylą įeinantys dokumentai, kitaip sakant, – teisminio tyrimo pagalbinė medžiaga. Poskyryje „Sąskaita“ pristatyti finansiniai dokumentai, patvirtinantys piniginių išmokų faktą. Poskyris „Valstybės teisės aktas“ buvo išskirtas tam, kad padėtų atskirti įstatymo galią turinčių dokumentų reikšmę dailės istorijos tyrimams, nors tipologiniu požiūriu šio pobūdžio dokumentai galėjo atsidurti ir poskyryje „Oficialus raštas“, kuriame apžvelgti įvairūs ne privataus pobūdžio dokumentai, perteikiantys faktinę informaciją ir skirti tiek uždarai vartotojų grupei, tiek viešinimui.

GIEDRĖ MICKŪNAITĖ

INVENTORIUS

Turto inventoriai, kuriuose minimi dailės dirbiniai, žinomi nuo Antikos. Dvarų, bažnyčių, miestų, įmonių kilnojamojo ir nekilnojamojo turto inventoriai buvo surašomi Viduramžiais, Renesanso ir Baroko laikais; lygiai taip pat elgiamasi ir šiandien. Žinoma, skirtingų epochų inventorių vertė dailės istorijai skiriasi. Reikšmingesni tie, kurie pateikia kituose šaltiniuose neaptinkamus duomenis. Inventoriuose paprastai įvardijami ir aprašomi pastatai bei juose saugoti daiktai: nuo virtuvės reikmenų iki baldų ir ginklų, bažnyčių inventoriuose – šventovės vidaus įranga (altoriai, sakyklos, klausyklos, vargonai), paveikslai, liturginiai indai, reikmenys ir kt.

Inventoriai sudaromi pradedant valdyti, tvarkant, perduodant turtą ar tikslinant jo apimtį, taip pat kilus juridiniams ginčams, teisminių bylų atvejais. Privataus turto inventoriai dažnai surašomi po savininko mirties įteisinant turto paveldėjimą, neretai jie yra sudėtinė testamentų dalis. Inventorius surašinėdavo dvaro iždininkai ar kiti atsakingi asmenys, pomirtinio turto sąrašus – mirusiojo palikuonys, kartais dalyvaujant liudytojams, kuriais būdavo įvairūs gerbtini asmenys, valdžios atstovai, dailininkų ar amatininkų kolegos.

Bažnyčių ar vienuolynų inventoriai sudaromi taip pat turto priežiūros, perdavimo ir tvarkymo tikslais. Juos rengdavo kunigai, bažnyčių administratoriai. Inventoriai sudarinėti ir ruošiantis vyskupų, dekanų apsilankymui, jie įjungiami į bažnyčių bei vienuolynų vizitacijų aktus.

Visais laikais turto inventoriai buvo saugomi ir vertinami, kopijuojami, perduodami iš kartos į kartą, viešinami (surašomi miestų aktuose, teismų knygose ir kt.). Natūralu, kad išliko didelės, ypač Naujųjų laikų ir vėlesnių, šio tipo dokumentų grupės. Naujųjų ir Naujausių laikų pomirtinio turto surašymo rinkiniai išliko ne tik įvairiose Europos šalyse, bet taip pat ir buvusiose LDK žemėse – tai svarbu Lietu-

vos dailės specialistams. LDK bajorų ir miestiečių paveldėto turto aprašai saugomi miestų aktų ir žemės teismų knygose; nemažai ir LDK bei vėlesnių laikų Lietuvos bažnyčių inventorių.

Turto aprašuose dailės dirbiniai dažnai būdavo grupuojami pagal paskirtį, medžiagą ir tipą – tarkime, išskirti baldai, drabužiai, aukso, sidabro, alavo daiktai ir pan. Didesniame rinkinyje išskiriamos ir paveikslų grupės. Paveikslai būdavo surašomi greta vienas kito ir sudarant Naujųjų laikų kunstkamerų, jungusių dailės, gamtos bei technikos objektus, inventorius. Naujaisiais laikais paplito ir specializuoti privačių dailės rinkinių – paveikslų galerijų, numizmatikos, raižinių, piešinių ir kt. – aprašymai, kuriuos galima laikyti rinkinio katalogo prototipu. Kartu su dailės kolekcijų raida ir meno rinkos plėtra augo naujų, meno žinovų vertinimais grįstų dailės kūrinių aprašų poreikis, paskatinęs telktis ekspertus – meno žinovus, galinčius parengti kritinius dailės rinkinio katalogus. Katalogo principai formavosi integruojant kai kuriuos inventorinio aprašymo principus, tačiau įvesta ir specifinių naujovių: kūriniai sisteminami pagal dailės mokyklas, kopijos atskiriamos nuo originalų. Kritiniuose kataloguose, skirtingai nei inventoriuose, svarbus dailės kūrinio estetinės prigimties ir kokybės įvertinimas. Tarp Naujųjų laikų dailės kolekcijų aprašymų klasikinių pavyzdžių dažnai minimi XVIII a. prancūzų dailės kūrinių pirklio Edme François Gersaint'o (1694–1750) parengti kolekcijų katalogai, taip pat jo parengtas išsamus Rembrandto meninio palikimo katalogas – *Catalogue raisonné de toutes les pièces qui forment l'oeuvre de Rembrandt* (publikuotas 1751)[1].

Vis dėlto ne visada kritiniai katalogai, skirti pirmiausia kolekcininkams ir dailės žinovams, dailės istorikui gali pakeisti inventorių, atskleidžiantį dailės objekto kilmę, vietą rinkinyje, piniginę vertę ir pan.

Inventoriai priskirtini tradiciškiems, konservatyviems dokumentams. Objektų apibūdinimai juose standartizuoti, beasmeniai. Vis dėlto inventorius teikia vertingos informacijos, nes daiktai aprašomi jų pirminėje vietoje – *in situ* autopsijos būdu, betarpiškai juos stebint. Inventoriai dažnai sudaromi nuosekliai apeinant pastatą, kuriame jie saugomi, ir apraše rikiuojami pagal vietą patalpoje, tad inventorius gali

1 G. Glorieux, *À l'Enseigne de Gersaint: Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le Pont Notre-Dame*, Paris: Éditions Cham Vallon, 2002.

padėti rekonstruoti rūmų, namų, vienuolyno ir kt. aplinką, iš dalies – dailės kūrinio vartotojų santykį su kūriniu. Dailės inventorių informacijos apimtis įvairuoja: įvardijamos fizinės objekto ypatybės (nurodoma spalva, forma, dydis, būklė), medžiaga, technika, kartais nusakoma paveikslo tema, siužetas, paskirtis. Objektinis, fizines ypatybes išryškinantis aprašomasis pobūdis lemia šio šaltinio specifiką ir vertę (ji itin svarbi rekonstruojant neišlikusius kūrinius). Dailės kūrinių inventoriuje kartais nurodomi objektuose esantys įrašai, kūrinio autorius, kilmė, kaina, kam kūrinys atiduotas ar parduotas. Tad inventorius gali teikti kūrinių funkcionavimo istorijai svarbių duomenų. Naujųjų ir Naujausiųjų laikų dailės kūrinių inventoriai labiau nei ankstesni atsižvelgia į dailės objekto specifiką. Būtent šio laikotarpio inventoriuose dažniau pasitaiko informacijos apie kūrinių autorius, detaliau apbūdinamas siužetas. Galimos, nors retos, subjektyvaus vertinamojo pobūdžio pastabos, atskleidžiančios surašinėtojo meninį skonį.

Inventoriai kaip istoriniai šaltiniai buvo įvertinti jau XIX a. Nuo tol jie nuolat tyrinėjami ir publikuojami. Šiandieninį šių dokumentų aktualumą liudija jų pagrindu kuriamos skaitmeninės duomenų bazės. Pavyzdžiui, išsami dailės istoriko ir ekonomisto Johno Michaelio Montias sudaryta XVII a. olandų dailės inventorių duomenų bazė: *The Montias Database of 17th Century Dutch Art Inventories* (*research.Frick.org/montias/home*).

Inventoriai pasitelkiami įvairaus pobūdžio dailės istorijos tyrimuose. Kūrinių ekspertizėje jie taikomi kaip vizualiąją informaciją papildantys šaltiniai: gali padėti nustatyti kūrinio autorių, sukūrimo laiką, vietą, objekto kilmę, jo autentišką būklę. Didelės šių dokumentų grupės vertingos materialiosios kultūros, medžiagų, technikos, mados raidos tyrimams. Inventoriai kultūros istorijoje taip pat veikia kaip vertybių ir kultūrinių ryšių, kolekcionavimo, meninio skonio istorijos liudytojai. Kai kurie specialius duomenis (pavyzdžiui, objektų kainą) nurodantys inventoriai pasitelkiami socialinės krypties dailės istorikų darbuose, dailės rinkos tyrimuose.

AISTĖ PALIUŠYTĖ

Liubčios kunstkameros inventorius

> **Tekstas iš:** Aistė Paliušytė, 1647 m. Liubčios kunstkameros inventorius, *Menotyra*, 1996, nr. 2, p. 43–63 (iš lenkų k. vertė, vertimą redagavo ir komentarus parengė Aistė Paliušytė)

JM[2] kunigaikščio kunstkameros daiktų aprašymas Liubčioje 1647 m. vasario 20 dieną

[…]

Kairėje ant stalo

Kaulu puošta karalienės Barboros[3] šaškių lenta su brangakmeniais.

Sena marginta šaškių lenta be brangakmenių.

Geležinis didelis laikrodis su dviem žmonių figūromis, valandas mušančiomis. Ant jo berniuko su vėliavėle figūra.

Medinis laikrodis, kurį pagamino popas.

Odinė dėžutė [...] karalienės Barboros.

Kažkoks margas paukštis, nušautas Liubčioje, Reže.

Kauliniai šachmatai stalčiuje.

Tekintas *dangtis* su šaškėmis.

Margintas bokalas skrynioje[4], iš Heidelbergo[5] į Biržus pergabentas.

Aukštas lygus JKM Valdislovo Vazos[6] kielikėlis[7] skrynioje.

Keliolika uolienos iš Kazimiežo gabalų.

2 Vertime kartojasi šie tituliniai sutrumpinimai: JKM – Jo Karališkoji Malonė, JM – Jo Malonė.

3 Barboros Radvilaitės (1520/22–1551), Lietuvos didžiosios kunigaikštienės ir Lenkijos karalienės.

4 Ypatingas skrynelės ar dėžutės tipas: ji išklota audiniu, dažnai su spyna, apkaustais ir rankenomis, kartais labai puošni. Naudota taurelėms ir kitiems indams sudėti.

5 Heidelbergas – viena iš Kristupo Radvilos (m. 1640) studijų vietų. XVII a. 3 deš. protestantiškame Heidelbergo universitete mokėsi ir jo finansuojami alumnai.

6 Vladislovas Vaza (1593–1648), Lietuvos didysis kunigaikštis ir Lenkijos karalius (1632–1648).

7 Kieliku inventoriuje vadinama taurė ant kojelės su pėda, kartais su dangteliu.

Molinis bidonėlis skrynioje *ex terra Lig*[*uriae*][8]

Magnetas iš Freiburgo stalčiuje.

Skardinė marginta magiška karūna.

Kaulinė šaškių lenta stalčiuje.

Dėžutė su šilku, kuri vikšras verpia.

Ketaus varpelis.

Astroliabija ir lazda prie jos.

Indiško paukščio snapas.

Didelė šagrenės oda.

Senos siuvinėtos raudono aksomo šlepetės.

Indiškos žydro damasto šlepetės.

Sutręšęs medis.

Kažkokios uolienos akmuo.

Marginta dėžė su šešiomis margintomis lėkštėmis.

Mediniai turkiški šaukštai – 4. Maskvietiški – 2.

Dėžutė, kurioje Fryboro rūda.

Marga žalčio galvutė.

Gipsinės formos su figūromis ir užraktais.

Viešpaties Jėzaus nukankinimas stikle (*umbraculum?*)[9].

Medinė kraitelė, kiaurai išpjaustinėta, medinėje skrynelėje.

Kraitelė, joje perlinė kriauklė, ant jos pjaustiniai ir juodi drugeliai, ten pat jaunas vėžlys, ten pat rūda, gauta iš pono Sinickio, iš kurios gaminamas vengriškas auksas, ten pat du veidai iš vieno švino gabalo, ten pat geležiniai pentinėliai be smaigalio, ten pat akmeniniai balandžio kiaušiniai, ten pat akmeninis itališkas riešutas, ten pat titnagas su kriauklės kiauteliu, ten pat kaulinis vežimėlis skardinėje.

Kraitelė, joje magnetas.

Taurelė[10] iš indiško riešuto.

Antra stačia taurelė iš indiško riešuto.

8 Lot. iš Ligūrų žemės (vakarinė Cizalpinės Galijos, Šiaurės vakarų Italijos srities, dalis).

9 Umbrakulis – kilnojamoji sienelė monstrancijai pridengti.

10 Plati žema taurė, paprastai be ąselių, kartais su dangteliu.

Kraitelė, joje mažytės gipsinės formos.

Suveriamas medinis rusiškas paveikslas.

Nedidelė taurelė iš indiško riešuto.

Švino dirbinukas su dviem žmonių figūrėlėmis iš abiejų pusių.

Lapis Aquilinis [lot. – erelio akmuo].

Akmenys, Dubrovne iš dangaus nukritę.

Pilkas juostuotas kriauklės pavidalo akmenukas.

Didelis sidabrinis padėklas su senovinėmis žmogaus ir žvėrelių figūromis, prie jo stambus sidabrinis puodas taip pat su figūromis ir trimis sidabrinėmis ąsomis. Viskas gauta iš kunigo Dominyko[11].

Dumplės dulkėms nuo reljefo pūsti.

Medinė lentelė su raižytu Kuršo[12] kunigaikščio herbu.

Antra medinė lentelė su šv. Jurgio ar kitomis rusiškomis figūromis, iš abiejų pusių subtiliai raižytomis.

Senas statutas rusišku raštu.

Jūrų žuvis, kurią vadina *Gidex*, stalčiuje.

Sodas, iš kiniško šilko karpytas, po stiklu, juoduose rėmuose.

Geležinis karaliaus Žygimanto Augusto [?] ragotinėlės antgalis, auksu apkaltas,

Šv. Kristupo atvaizdas, *ant gelumbės siuvinėtas*, odinėje skrynioje. Rėmai nuostabiai raižyti.

Ant antro stalo

Prie stalo, ant sienos, Viešpaties Jėzaus atvaizdas, tapytas ant lentos.

Laikrodis su šuneliu futliare, po juo stalčius, jame rašalinė ir įvairių kitų reikmenų rinkinys.

Šv. Jono dykumoje atvaizdas ant lentos, senovinis, „L. C.“[13]

Paveikslas, jame erelis, subtiliai karpytas iš popieriaus.

11 Kunigas Jonas Dominykas (?) – Kristupo Radvilos klientas Liubčioje. Žr. jo korespondenciją Lietuvos didžiajam etmonui (AGAD [Varšuvos centrinis senųjų aktų archyvas], AR, dz. V, Nr. 3194).

12 Matyt, Kuršo kunigaikščio iš liuteronų Ketlerių (Kettler) dinastijos.

13 Lucas Cranach, 1472–1553.

Antrame taip pat erelis ir kiti motyvai, karpyti iš popieriaus.

Trečiame gėlytės ir elniukas, karpyti iš popieriaus.

Erazmo Roterdamiečio atvaizdas, spaustas ant atlaso.

Paveikslas, jame kūdikėlis Jėzus, jo Motina ir kiti asmenys.

Adomo ir Ievos atvaizdas ant senos lentos.

Viešpaties Jėzaus atvaizdas ant žalvarinio lakšto su įrašu: *Ego sum una Veritas et Vita*[14].

Sidabriniai paveikslai juodo medžio rėmuose su dorybių figūromis – 4. Penktas sugadintas.

Nedidelis paveikslėlis: kunigaikštienės Amely [?] veidas.

Keturi karpiniai iš popieriaus po stiklu juodo medžio rėmuose sidabru apkaltuose: viename noen[15] IHS, kitame - elniukas po medžiu, trečiame ir ketvirtame - grifas.

Žiurkelė[16], joje - laikrodukas.

Viešpaties karsto medinis modelis iš Jeruzalės, ten pat padarytas[17].

Gustavo[18] ir jo žmonos atvaizdas iš vaško po stiklu, juodo medžio rėmuose.

Medinės dėžutės, jose vaškinės figūros po stiklu: vienoje – Venera, kitoje – Pylly [?], trečioje – Bullonas[19], ketvirtoje – Gustavas, penktoje – vyras su žmona, šeštoje - dvi moterys meta juokdarį į vonią, septintoje – generolas Peteris.

Margos dėžučių pavidalo perspektyvos – 7, jose įvairūs daiktai, lipdyti iš vaško.

Indų dievas iš kaulo ant medinio stulpelio.

14 Lot. Aš esu Tiesa ir Gyvenimas.

15 *Noen=nomen* (lot.) – vardas.

16 *Szczurek* (lenk.) kita reikšmė – bitininkas (paukštis).

17 Matyt, Mikalojaus Kristupo Radvilos Našlaitėlio (1549–1616), Lietuvos didžiojo maršalo, Trakų kašteliono, Trakų ir Vilniaus vaivados, atvežta.

18 Gustavo Adolfo Vazos (1594–1632), Švedijos karaliaus (1611–1632).

19 Kunigaikščiai Bujonai (de Bouillon) – suverenūs Sedano valdovai. Jų valstybėlė – vienas iš evangelikų reformatų bei politinės opozicijos prieš Prancūzijos karalių centrų. Henriko de la Tour d'Auvergne ir jo sūnaus Frydricho, minėtos giminės atstovų, rolė Prancūzijoje buvo lyginama su „rokošininko“ Vilniaus kašteliono Jonušo Radvilos (1579–1620) vaidmeniu Lietuvos ir Lenkijos valstybėje. (*„Spisek orleański“ w latach 1626–1628*, sudaryt. U. Augustyniak, W. Sokołowski, Warszawa: Państwowe Wydawn. Nauk., 1990, p. 24). Sedano Akademijoje, Kristupo Radvilos finansuojami, XVII a. 3 deš. pradžioje mokėsi jo giminės bei klientai: Marcijonas, Petras ir Kristupas Goraiskiai, Sebastijonas bei Vaclovas Pakošai.

Moters figūra iš vaško, nulaužta rankele.

Viešpats Jėzus prie stulpo iš vaško ir kita figūra prie jo.

Nuogos moters, sėdinčios ant stulpo, figūra.

Gulbė, tupinti ant gaidžio [?].

Knygelė, kurioje moteris ir velnias ginčijasi, ten pat ir varpinėlė.

Dvi dėžutės, ant jų – sėdinčių moterų su prijuostėmis, laikančių veidrodžius priešais save, atvaizdai; viena apgadinta.

Vielinė kamaraitė, viduje du žmonės muzikuoja, ten pat ir vienas kitas paukštis[20].

Juoda dėžutė, ant jos lokys sėdėdamas dūdmaišiu[21] groja.

Romėnų lempa, vadinta vestales[22].

Alebastro gabalas.

Dėžutė, joje kupidonas iš stiklo ir tokia pat moteris, virš abiejų galvų – stikliniai *rutulėliai*.

Viena skardinė plokštė, kurioje nutapytas karaliaus Gustavo portretas, kita – su vokišku įrašu.

Dėžutė, kurioje seni rugiai, Strasbūre iš dangaus iškritę[23].

Odinė marginta skrynelė, joje keletas *kaukių*, taip pat keliolika figūrų iš plono maskvietiško stiklo.

Juoda dėžutė, joje JKM Vladislovo Vazos portretas ant skardos ir Krokuvos miesto vaizdas.

Balta dėžutė, joje Saksonijos kunigaikščio Jono Ernesto[24] ir jo žmonos Kristinos portretas.

Juoda dėžutė, joje skardinis Mergelės Marijos atvaizdas ir Čenstakavos vienuolyno vaizdas.

Juoda dėžutė, joje Vengrijos ir Čekijos karaliaus Ferdinando II[25] skardinis portretas bei Karalystės atvaizdas arba herbai.

20 Matyt, vienas populiarių XVII a. pradžios mechaninių žaislų, vadinamųjų automatų.

21 *Duda* (lenk.) taip pat gali reikšti švilpynę, dūdelę.

22 Lot. pašvęsta Vestai.

23 1595–1596 m. Strasbūre studijavo Vilniaus kaštelionas Jonušas Radvila (1579–1620).

24 Jonas Ernestas (1566–1636), jaunesnysis Saksonijos kunigaikščio Frydricho sūnus.

25 Ferdinandas II (1578–1637) – Šv. Romos imperatorius (1619–1637), Austrijos ekshercogas, Čekijos (1617–1619, 1620–1627) ir Vengrijos (1618–1625) karalius.

Mažytė kraitelė, joje skardinė su stikliniu rutuliuku, čia pat paprastas smeigtukas, jo galvutė apvyniota medžiagėle.

Gintarinė sraigtuota perspektyva medinėje skrynelėje.

Medinė dėžutė, joje trys mažytės dėžutės iš kaulo, kiekvienoje jų – kauliniai labai subtilūs karoliai.

Dėžutė, joje subtilus kaulinis nedidukas roztruchanas[26].

Skardinė perspektyva odiniame dėkle.

Antra skardinė perspektyva be sraigtų.

Trečia skardinė perspektyva žydrame dėkle.

Ketvirta siaura skardinė perspektyva raudoname dėkle.

Penkta skardinė perspektyva.

Šešta odinė perspektyva odiniame dėkle.

Didelė erelio koja su keturiais pirštais.

Signetės pavidalo akmenukas su figūra viduryje.

[…]

Ant penkto stalo

Žalias stalčius, jame Adomas ir Ieva, gauti iš JKM[27], subtiliai iš medžio išdrožti, jų visos dalys juda.

Stalčius, jame šv. Pranciškaus atvaizdas iš koralo.

Medyje išraižytas atvaizdas: Mergelė Marija su kūdikiu stovi po dideliu medžiu, iš aukso ir sidabro subtiliai padarytu, po kojomis žaltys, viršuje ir šonuose vaisiai, tai yra obuoliai, vynuogių kekės ir agurkai. Tas atvaizdas gražiuose juodmedžio rėmuose su spyna.

Stalčius su kauliniais šachmatais.

Mediniame stalčiuje raudonais rėmais indiškas paveikslas iš povo plunksnų, jame – šv. Jeronimas, krucifiksą rankoje laikantis, prie jo – knygos, kaukolė ir liūtas.

26 Roztruchanas – didelė puošni taurė, paprastai zoomorfinio pavidalo, kartais dekoruota brangakmeniais. Paplito XVI a. II p. ir XVII a.

27 T. y. Vladislovo Vazos.

Šv. Jeronimo atvaizdas, siuvinėtas ant balto atlaso, raudonuose rėmuose baltame stalčiuje.

Šv. Cecilijos atvaizdas ant raudono kiniško šilko iš šiaudų, puoštas mažyčiais rubinukais, prie jos bažnytėlė, taip pat padaryta.

Medinis stalčius, jame antelė, besigaivinanti kūdroje, už jos – lojantis šuo.

Stalčius, jame krokodilas ilga uodega, prie jo ginkluotas negras.

Keturi veidai iš kriauklių juoduose vienoduose stalčiukuose.

6 vienodi miniatiūriniai paveikslai juoduose rėmuose ant lentų, juose tiktai įvairūs paukšteliai ir drugeliai, ant balto fono nutapyti.

Grojantis instrumentėlis knygutėje.

Miniatiūrinis paveikslas juodmedžio rėmeliuose baltame stalčiuje: Viešpaties Kristaus gimimas.

Paveikslas juoduose, sidabru puoštuose rėmuose, jame įvairios jūrų figūros: sirenos, delfinai ir kiti ant akmens.

Paveikslas juoduose rėmuose, jame fontanai, inkrustuoti įvairiu dažytu medžiu.

Mažesnių trijų kaukių atvaizdas, taip pat dažytais medžio plaušais puoštas.

Stiklas, įstatytas į apvalius rėmus, deginimui.

Medžio *velenėlis* [?] su šachmatais kažkokiam žaidimui, gautas iš Lozoriaus.

Nedidukas roztruchanas, iš kaulo subtiliai išdrožtas, su muškato *šakele* medinėje skrynelėje […].

[…]

Ant žemės

Kraitelė, joje skardiniai [Romos] imperatorių portretai:

1. Vespasianas
2. Vitelijus
3. Klaudijus
4. Galba
5. Otonas
6. Vespasianas [?]
7. Domicianas
8. Augustas [?]

9. Neronas
10. Gajus Julijus Cezaris [?]
11. Gajus Julijus Cezaris [?].

Didelis apvalus kaulas: į banginį panašaus jūrų gyvūno stuburas.

Ilgi banginio ūsai.

Dramblio iltis, rasta Kazimeže.

Didelis senas dūdos pavidalo žvėries ragas.

Ilgas liežuvis, tarsi raginis.

Dviejų kardžuvių dantyti kardai.

Lazda [?] su išdrožtu žalčiu gale.

Kita lazda [?], gale užlenkta, žalčio pavidalo.

[…]

Paveikslai ant sienos

Trigubas kardinolo Richelieu portretas[28].

Taip pat trigubas Prancūzijos karalienės portretas.

Tomo Švelgerio[29], rašančio koja, atvaizdas, užtrauktas ant lentos.

Paveikslas ant lentos, jame kinų figūros, spaustos ant balto atlaso, juoduose auksuotuose rėmuose.

Suvyniotas paveikslas, jame valstietis su peiliu, prarytu Karaliaučiuje, ir grandine.

Paveikslas ant popieriaus juoduose rėmuose, jame aritmetika.

Paveikslas juoduose rėmuose: karaliaus Gustavo veidas, tapytas ant paauksuotos odos.

To paties Gustavo atvaizdėlis ant popieriaus, pieštas plunksnele, juoduose rėmuose.

Paveikslas juoduose rėmuose ant popieriaus, jame elnio galva su daugybe neįprastų ragų.

Kukino [?] balto šunelio atvaizdas.

Taip pat Kukino [?] kito, raudono šuns, atvaizdas.

Didelės žuvies su apykakle ir kuodu atvaizdas.

Paveikslas juoduose rėmuose: iš vienos pusės moteris, iš kitos popiežius.

28 XVII a. madingas pusiaufigūris portretas *en face* ir abiem profiliais.

29 Tom Schwelger.

Baltos kuosos ir alksninuko, taip pat balto, atvaizdas juoduose rėmuose.

Vanago, ant medžio tupinčio, atvaizdas juoduose rėmuose.

Kažkokio margo paukščio, panašaus į antį, atvaizdas.

Paveikslas, prie lubų prikaltas: išvien nutapyti trys kiškiai, kiekvienas jų atrodo esąs su dviem ausimis, o iš tikrųjų visi kartu turi tik tris, gautas iš pono Abramovičiaus, Mstislavlio vaivados[30]. […]

KOMENTARAS

Pateikiamas šaltinis – 1647 m. Liubčios kunstkameros inventoriaus dalis. Rinkinio savininkas buvo vienas įtakingiausių XVII a. I pusės LDK didikų – Lietuvos etmonas, evangelikas reformatas, Biržų ir Dubingių kunigaikštis Jonušas Radvila. Dokumentas saugomas Radvilų archyve Varšuvoje[31].

Inventorius priklauso empirinių dailės aprašų grupei. Šio tipo dokumentai – tai ir pomirtiniai daiktų surašymai, ir bažnyčių vizitacijų dokumentai, ir kt. – vyrauja tarp išlikusių LDK dailės šaltinių. Inventoriuose įvardijamos kūrinių ypatybės (tipas, medžiaga, forma), sąlygojančios jų atpažįstamumą. Toks aprašymas remiasi tiesioginiu patyrimu, jame dažniau konstatuojama, rečiau vertinama. Kunstkameros inventoriai, kaip ir kiti daiktų aprašai, yra lakoniški ir objektyvizuoti.

Kunstkameroje, Vidurio Europoje dar vadintoje *Kunst-und Wunderkamer*, saugoti įvairių rūšių meno, technikos ir gamtos kūriniai. Kunstkameros atskleidė pažintinius anuometinių žmonių siekius: jose kaupti neįprasti, egzotiški, senoviški daiktai. Rinkinys rodė pasaulio įvairovę, buvo sumažintas jo visumos modelis. Kolekcija turėjo ir reprezentacinę paskirtį: funkcionavo kaip savininko rango ženklas ir liudijimas[32]. Kunstkameros plito visoje XVI–XVII a. Europoje, bet ypač į šiaurę nuo Alpių: taip pat

30 Mikalojus Abramovičius (m. 1651), Smolensko vaivados Jono sūnus, Lietuvos artilerijos generolas, nuo 1643 m. Mstislavlio vaivada. Evangelikas reformatas.

31 AGAD, Archiwum Radziwiłłów, dz. XXVI, nr. 64.

32 Plačiau apie kunstkamerų funkcionavimą: Th. Da Costa Kaufmann, From Mastery of the World to Matery of Nature: the Kunstkammer, Politics, and Science, *The Mastery of Nature: Aspects of Art, Science and Humanism in the Renaissance*, Princeton University Press, 1993, p. 174–194; K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości: Paryż, Wenecja XVI–XVIII wiek*, Warszawa: Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1996 (1as leidimas prancūzų k. 1987); *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in 16th and 17th century Europe*, sudaryt O. Impey, A. MacGregor, Oxford: Clarendon Press, 1985.

išliko populiarios ir vėliau – net XVIII a. Šio tipo kolekcijas Abiejų Tautų Respublikoje turėjo valdovai, įtakingi ir turtingi didikai. Nepaisant paplitimo, LDK kolekcijų inventorių išlikę nedaug; pateiktasis – vienas retų pavyzdžių, ankstyviausias išlikęs[33].

Radvilų kolekcijoje yra visos būtinos kunstkamerų dalys: technikos, dailės ir amatų kūriniai, gamtos mažmožiai, egzotiški ir Antikos (senovės) paveldo objektai – visa, kas iliustruoja pasaulio visumą. Daiktai Radvilų kolekcijoje buvo suprantami kaip pasaulio įvairovės ženklai ir kaip tiesiogiai pažintini objektai[34].

Radvilų rinkinio struktūros savitumą sąlygojo ir jo reprezentacinė paskirtis. Daiktų kilmės nuorodos liudija, jog jie funkcionavo kaip diplomatinės dovanos ir iš kartos į kartą perduodamos giminės relikvijos, jos senumo ir rango ženklai. Radvilų kunstkameroje integruoti tradiciniai LDK didikų lobynų daiktai – ginklai ir brangenybės, sudarančios žymią kolekcijos dalį. Ginkluotės įvairovė ir gausa rinkinyje sietina su Radvilų kaip karo vadų reprezentacija. Taigi kolekcija, atitikdama bendrąsias europietiško rinkinio normas, parodo savininko kilmės ir jo individualios biografijos, taip pat vietinės kolekcionavimo tradicijos ypatumus.

Kolekcijoje gretinami ne tik gamtos ir meno ar technikos ir meno pasauliai, bet ir vaizduojamosios bei dekoratyvinės-taikomosios paskirties kūriniai. Tokioje kolekcijoje ribos tarp skirtingos rūšies objektų nyksta. Dailės kūrinys rinkinyje pateiktas kaip integrali kūrinijos dalis, turinti tas pačias retumo, neįprastumo ir senumo kokybes, kuriomis pasižymi ir kiti kunstkameros daiktai. Kūrinys čia pakeičia gamtos objektus, juos iliustruodamas. Rinkinyje jis pateikiamas kaip pažinimo objektas: tad įtrauktos, pavyzdžiui, Naujųjų laikų Europoje populiarios „perspektyvos“, parodančios optinio vaizdo netikėtumus.

33 Didelė dalis vėlesnių kunstkamerų šaltinių taip pat siejami su Radvilų gimine: tai LDK arklidininko Boguslovo Radvilos jo dukros Liudvikos Karolinos Radvilaitės 1657 m. ir 1671 m. rinkinių aprašymai. Dalis jų daiktų paveldėta būtent iš 1647 m. kolekcijos. Kunstkameros fragmentus aptinkame LDK vėliavininko Jeronimo Florijono Radvilos XVIII a. vidurio rinkiniuose: *Hieronima Floriana Radziwiłła diariusze i pisma różne*, sudaryt. M. Brzezina, Warszawa: Wydawnictwo Energeia, 1998, p. 180–184. Plačiau apie XVII a. Radvilų kunstkameras: T. Sulerzyska, Galerie obrazów i Gabinety Sztuki Radziwiłłów w XVII w., *Biuletyn Historii Sztuki*, 1961, nr. 2, p. 87–99; nr. 3, p. 267–284.

34 Tai liudija, pavyzdžiui, archeologinių radinių Mogilioje sąrašas, kurį, kaip teigia inventoriaus autorius, sudarė pats kunstkameros savininkas (AGAD, AR, dz. 26, nr 64). Į publikuojamą fragmentą neįtraukta.

Kaip egzistuoja viso rinkinio mikropasaulis, taip atskleista ir dailės kūrinių visuma – dailės žanrų, rūšių, istorijos, atlikimo technikos ir kilmės įvairovė. Kolekcijos kūriniai kuo įvairiausi – tapyti ant lentų, drobės, siuvinėti, spausti ant audinių, lieti iš gipso, kalstyti skardoje, inkrustuoti iš gintaro gabalėlių, karpyti iš popieriaus. Tarp paveikslų daug portretų – Radvilų ir jiems artimų Lietuvos ir Vidurio Europos didikų – giminės senumą, rangą ir politinius ryšius liudijančių kūrinių.

Nors objektyvizuotame inventoriaus aprašyme esminėmis laikant materialiąsias daikto ypatybes, išryškinama siužeto, medžiagos, gamybos būdo ir kilmės vertė, objektų aprašymas turi ryškių sąlygiškumo bruožų. Objektus pažįstame per aprašinėtojo patyrimą ir kalbą. Ji kasdieniška, be specifinių kategorijų, nulemta laikmečio, regiono, konkretaus dvaro aplinkos kalbinių normų ir tradicijų. Šaltinis, kad ir netiesiogiai ar probėgšmais, vis dėlto byloja apie rinkinio surašytojo ir jo savininko kultūrines vertybes. Tarkime, šaltinyje galime įžvelgti kai kuriuos kolekcijos savininko ir surašytojo (?) tikėjimo – priklausomybės evangelikų reformatų bendruomenei pėdsakus: įvardijant Švč. Mergelės Marijos atvaizdus, jie paliekami be sakralumą įvardijančio žodžio – Švenčiausiosios – prievardžio. Šiame dokumente matyti ir kiti sudarytojo vertinimai, ardantys šaltinio objektiškumo ribas. Keletas prierašų išskiria kūrinius, daugiausia smulkius amato dirbinius, pavadintus subtiliais ir dailiais. Grožis čia tapatinamas su smulkių detalių technišku atlikimu. Taip sureikšminta amatininkiško meistriškumo vertė, kruopštus rankų darbas. Ši grožio samprata buvo būdinga XVII a. I pusės LDK visuomenei.

Šaltinyje atsiskleidžia ir manierizmo estetikos požymiai. Tad šaltinis vertintinas kaip ryškus LDK kultūrinės tradicijos ir bendrųjų Europos meno srovių liudytojas.

Pateiktas šaltinis yra tipiškas kunstkameros inventorius, panašus į vakarietiškus tokio pobūdžio kolekcijos aprašus. Gana detalūs objektų fizinių ypatybių, paveikslų siužetų apibūdinimai, įrašai apie objektų kilmę liudija dokumento sąsajas su kolekcijų ir muziejų katalogais. Vis dėlto objektų grupavimas pagal vietą patalpoje, atsitiktiniai vertinimai, specifinis pateiktos informacijos pobūdis (pavyzdžiui, nėra duomenų apie kūrinių autorystę, autentiškumą) byloja dokumento priklausomybę tradiciniams inventoriams.

AISTĖ PALIUŠYTĖ

Šakių rajono Paežerėlio valsčiaus Misiūnų ūkio Kultūros paminklų apsaugos įstaigos globojamo – paimto žinion – nusavinto kilnojamojo turto – praeities liekanų sąrašas, sudarytas 1940 m. rugpjūčio 26 d.

> **Tekstas iš:** Kultūros paveldo centro Paveldosaugos bibliotekos dokumentų fondas (KPC DF), f. 17, ap. 2, b. 4, l. 63–69 (komentarus parengė Giedrė Jankevičiūtė)

Kultūros paminklų apsaugos įstaiga
Buv.[ęs] turto savininkas Šilingai St.[asys] ir Emil[ija]
gyv. Šakių apskr.[ities]
Paežerėlio valsč.[iaus]
Misiūnų ūkis[35]

Kultūros paminklų apsaugos įstaigos globojamo – paimto žinion – nusavinto kilnojamojo turto – praeities liekanų sąrašas, sudarytas 1940 m. rugpjūčio 26 d.

[antspaudas: Vytauto Didžiojo Kultūros muziejus]

INV. NR.	REG. NR.	DAIKTŲ PAVADINIMAS	SMULKUS DAIKTŲ APRAŠYMAS	DAIKTŲ SKAIČIUS	PASTABOS
	119[36]	Paveikslas	Aliejinė tapyba. Dail. Kalpokas, Petras. Portretas Šilingo ir žmonos	1	
	120	Paveikslas	Medžio inkrustacija. Aut. [Jonas] Prapuolenis. Vaizduoja Čiurlionis „Zodijako Mergelė“	1	
	121	Paveikslas	Temperinė tapyba. Dail. Šimonis K.[azys] „Avatė“	1	

35 Dabar Šakių rajono Kriūkų ir Plokščių seniūnijose.
36 Ankstesnės dalies aprašas dingęs; numeracija pateikiama taip, kaip originale.

INV. NR.	REG. NR.	DAIKTŲ PAVADINIMAS	SMULKUS DAIKTŲ APRAŠYMAS	DAIKTŲ SKAIČIUS	PASTABOS
	122	Paveikslas	Aliejinė tapyba. Dail. K. Šimonis „Rudens vaizdas“	1	
	123	Paveikslas	Aliejinė tapyba Dail. [Vladas] Eidukevičius „Gėlės bijūnai“	1	
	124	Paveikslas	Aliejinė tapyba Dail. [Antanas] Žmuidzinavičius. „Vaikutis miega“	1	
	125	Paveikslas	Siuvinėtas ant medžiagos. Originalas. Vilhelminos Šilingienės. „Grįžta Mozė“	1	
	126	Paveikslas	Siuvinėtas medžiagoj „Kristus“. Autorius nežinomas	1	
	127	Paveikslas	Aliejinė tapyba K. Šimonio „Mirusi duktė“	1	
	128	Paveikslas	Tempera. Galdiko Ad.[omo] „Ciklas audros“	1	
	129	Paveikslas	Aliejinė tapyba P. Kalpoko piešta iš fotografijos „Seneliai“	1	
	130	Paveikslas	Grafika. K. Šimonio Iliustracija	1	
	131	Paveikslas	Tempera. K. Šimonies. „Laužas“	1	
	132	Paveikslas	Grafika tušu. K. Šimonies	1	
	133	Paveikslas	Aliejinė tapyba. Varno Ad.[omo] „Alyvos“	1	
	134	Paveikslas	Aliejinė tapyba. K. Šimonio Kom [ar Korn?] – portretas „Dukrelė“	1	
	135	Paveikslas	Tempera – aquarelė. Ad. Galdikas „Pavasaris“[37]	1	

37 Rusnė Šilingaitė-Kubilienė prisimena, kad tėvai turėję Galdiko keturių metų laikų ciklą: *Pavasaris*, *Vasara*, *Ruduo*, *Žiema* (R. Šilingaitės-Kubilienės 1998 08 13 prisiminimai, S. A. Kubiliaus arch.; toliau – R. Š.-K. prisiminimai).

INV. NR.	REG. NR.	DAIKTŲ PAVADINIMAS	SMULKUS DAIKTŲ APRAŠYMAS	DAIKTŲ SKAIČIUS	PASTABOS
	136	Paveikslas	Aliejinė tapyba P. Kalpoko „Bobutė su dukrele“	1	
	137	Paveikslas	Paišelis. Ad. Varno „J. Jablonskis“	1	
	138	Paveikslas	Paišelis. Ad. Varnas „Čiurlionis“	1	
	139	Paveikslas	Paišelis. Ad. Varno „Maironis“	1	
	140	Paveikslas	Paišelis. Ad. Varno „Kudirka“, Basanavičius, Valančius ir Baranauskas	4	
	141	Paveikslas	Tempera K. Šimonis. „Rojus“	1	
	142	Pav.[eikslas]	Tempera. K. Šimonis „Pienės“	1	
	143	Paveikslas	Aliejinė tapyba. P. Kalpoko portr. kun. Motiejus Juozapavičius[38]	1	
	144	Paveikslas	Aliejus. Eidukevičiaus „Dukrelė“[39]	1	
	145	Paveikslai	Aliejinė tap. Ad. Varno portr. J. [ono] Bytauto[40]	1	
	146	Paveikslai	vanden. dažai. Ad. Varno „Baro“ [kultūros žurnalas] viršeliai	2	
	147	Paveikslas	Aliejus. Ad. Varno 3 etiudai „Saulėleidis“, „Užmigęs vakaras“, „Šienapjūtė“	3	
	148	Paveikslas	Aliejus. Eidukevičiaus „Gėlės“	1	

38 Stasio Šilingo tėvo, kunigo Motiejaus Juozapavičiaus (1848–1931) portretas. Tarpukario metais šis faktas, savaime suprantama, buvo slepiamas, tačiau kun. Juozapavičius rėmė Šilingą ir jo motiną, visi trys dažnai kartu vasarodavo. Kun. Juozapavičius, kaip ir kiti Lietuvoje miręętu Šilingų šeimos nariai, palaidotas Ilguvos kapinėse.

39 Šilingaitė-Kubilienė prisimena Eidukevičiaus paveikslą *Vizija* – anksti mirusios Audronės Šilingaitės (1926–1934) portretą, kurį dailininkas piešė iš nuotraukos (R. Š.-K. prisiminimai). Mergaitė išgyveno tik aštuonerius metus, mirė Kaune, buvo palaidota Ilguvos kapinėse prie Misiūnų.

40 Jono Bytauto – Emilijos Šilingienės tėvo, Stasio Šilingo uošvio atvaizdas (už patikslinimą dėkoju Stasio Šilingo anūkui Sauliui Augustinui Kubiliui – *G. J.*).

INV. NR.	REG. NR.	DAIKTŲ PAVADINIMAS	SMULKUS DAIKTŲ APRAŠYMAS	DAIKTŲ SKAIČIUS	PASTABOS
	149	Paveikslas	Tempera. K. Šimonis „Slenka vakaras“	1	
	150	Paveikslas	Tempera K. Šimonis „Miesto fantazija“	1	
	151	Paveikslas	Aliejinė tap. Ad. Galdiko „Šv. Pranciškus“	1	
	152	Paveikslas	Aliejinė tapyb. Vl. Eidukevičius. „Šilingų šeima“	1	
	153	Paveikslas	Aliejus. Ad. Varno Šv. Jokūbo bažnyčia Vilniuje	1	
	154	Paveikslas	Aliejus. Vl. Didžiokas „Upelis“	1	
	155	Paveikslai	P[K]silografija. V. K. Jonynas „Tumas“, „Smetona“	2	
	156	Paveikslas	Aliejus Ad. Galdiko „Sapnas“	1	
	157	Paveikslas	Aquarelė. Šklėrius K.[ajetonas] Daugirdo g-vė	1	
	158	Paveikslas	Reljefas metalinis. P.[etras] Rimša. „Daukantas“ bronza	1	
	159	Paveikslas	Paišelis Varno Ad. „Vasaros vaišės“ [Igno Šeiniaus apysaka, 1914] iliustr.	1	
	160	Paveikslas	Piaust. metale Rimša P. „Golgota“	1	
	161	Ornamentas	Rimša P.	1	
	162	Šaržas	Varno Ad. šaržas St. Šilingas	1	
	163	Paveikslai	Pastelė: Galdiko Ad. „Gluosneliai“	2	
	164	Paveikslas	Aquarelė Galdiko Ad. „Natiurmort.[as]“	1	
	165	Paveikslas	Tempera. K. Šimonio „Kryžiai“	1	
	166	Pav.	Tempera K. Šimonio „Saulė ir vaikutis“	1	
	167	Skulpt.[ūra]	Biustas-gipsas. [Juozas] Zikaras vaiz.[duojantis] S. Šilingą	1	
	168	Pav.	Pastelė [Vlado] Švipo vaizd. St. Šilingą	1	

INV. NR.	REG. NR.	DAIKTŲ PAVADINIMAS	SMULKUS DAIKTŲ APRAŠYMAS	DAIKTŲ SKAIČIUS	PASTABOS
	169	Pav.	Aliejus P. Kalpoko „Obuoliukai“	1	
	170	Pav.	Aliejus Eidukevičiaus Natiurmort. – gėlės	1	
	171	Pav.	Aliejinė tap. K. Šimonies. „Dukrelės portretas“	1	
	172	Pav.	Tempera. K. Šimonies „Kalvis“	1	
	173	Pav.	Aquarel. [Anatano] Jaroševičiaus „Vakaras“	1	
	174	Paveikslas	Aquarelė. Galdiko „Prūdas“	1	
	175	Paveikslas	Tempera Šimonio K. „Susigraužimas“	1	
	176	Paveikslas	Aliejus. Eidukevičiaus „Gėlės“	1	
	177	Pav.	Tempera K. Šimonio „Burtininkas“	1	
	178	Paveikslai	Tempera. Šimonio K. 2 portretai – fantazija [?] St. ir Emil. Šilingų	2	
	179	Skulptūros	Bronza. J. Zikaro bareljefai vaiz. St. ir Emil. Šilingai	2	
	180	Liet. Aidas	1918 vasario mėn. 19 d. skelbimas „Nepriklausomybės paskelbimo aktas“ (buvo konfiskuotas vokiečių) aprėmintas	1	
	181	Liet. komt [komiteto?] rezoliucija	1917 metų rugsėjo mėn. 21 d.	1	
	182	Vėle[ia]vėlės	Palangos prijungimo iškilmėms	2	
	183	Valg.[omojo] stalas	Stil. lietuviškas. Medžio inkrustacijos „Vandens lelijos“ Medž. ąžuolas, uosis obelis ir kt. Aut. Prapuolenis geras stovis Didelis	1	
	184	Staliukas	Ąžuolinis „Parketas Paryžiaus parodai“ Prapuolenis	1	

INV. NR.	REG. NR.	DAIKTŲ PAVADINIMAS	SMULKUS DAIKTŲ APRAŠYMAS	DAIKTŲ SKAIČIUS	PASTABOS
	185	Staliukas	Inkrustacija „Tulpės" Prapuolenio	1	
	186	Kėdė	Inkrust. ąžuolinė buvusi Paryžiaus parodoj stil. lietuv. Prapuolenis	1	
	187	Kėdės	Inkrust. su paukšč.[iais] Prapuolenis	4	
	188	Staliukas[41]	Liet. stil. buvęs parodoj Prapuolenis	1	
	189	Medalis	Bronzinis. Rimšos P. „Taip Gediminas sapnavo"	1	
	190	Pop.[ieriams] krepšys	Medinė cilindro formos. Su ornamentais	1	
	191	Taca [puodas; šiuo atveju vazonas]	Skardinė su gėlėmis	1	
	192	Staliukas	Inkrustuot. su liepsnelėmis Prapuolenio	2	
	193	Lovos	Su inkrust. ąžuolo stil. lelijos. Prapuolenio darbo	1	
	194	Staliukas	Beržinis. Inkrustacija. Prapuolenio darbo	1	

[Skyriuje „Pastabos" (kad nereikėtų imti dar vieno lapo) įrašyta]: Dar prirašyti nr. 195 spintą, nr. 196 veidrodį, nr. 197 Lopšelis. Prapuolenio darbas. Inkrustacija medžiu. [Parašas]

Daiktai palikti saugoti ūkio sav.[ininkui] Šilingui St.

Daiktams gresiant pavojui pranešti Kultūros muziejui Kaune

Nuorašas gautas [pasirašė St. Šilingas]

Surašė: A.[lfonsas] Juškevičius, Vl.[adas] Norkus [parašai]

41 Vieną iš Prapuolenio darbo staliukų prisiminimuose mini Rusnė Šilingaitė-Kubilienė: „Ypatingai gerai atsimenu staliuką salionėlyje. Man jis buvo toks gražus – nedidelis, aštuonkampis, lyg bičių avilys, kuriame inkrustuotos bitutės" (R. Š.-K. prisiminimai).

KOMENTARAS

Tarpukario metais Lietuvos Respublikos paveldosaugos įstaigos pradėjo dvarų ir bažnyčių turto inventorizaciją, kuri kitose šalyse buvo vykdoma jau nuo XIX a. Rengti meno paveldo sąvadą skatino dvarų parceliacija, ekonomikos modernizavimo sąlygotas natūralus jų irimo procesas, neišvengiamai susijęs su turto išpardavimu, o nuo 1939 m. – dar ir vokiečių kilmės dvarininkų repatriacija į Vokietiją. Nepriklausomoje Lietuvoje šis procesas vyko gana spontaniškai: trūko įstatyminės bazės, paveldosaugos ir dailės specialistų, nebuvo darbą koordinuojančios institucinės sistemos. 1940 m. birželį Lietuvą okupavę sovietai jau liepos 20 d. pasirūpino priimti kultūros paminklų apsaugos įstatymą ir vykdydami dvarų bei apskritai stambesnės nuosavybės nacionalizaciją kartu skubiai registravo privačių savininkų rankose esančias kultūros vertybes. Šie inventoriai, išlikę KPC DF, padeda įsivaizduoti, kiek turto buvo išgrobstyta, kiek sunaikinta ir ką vis dėlto pavyko išsaugoti visuomenei, perdavus į muziejų rinkinius. Tarp kitų, koordinuojant Kultūros paminklų apsaugos įstaigai, 1940–1941 m. sudarytų dvarų turto inventorių, šioje dokumentų kolekcijoje yra ir čia pristatomas Šakių rajono Paežerėlio valsčiaus Misiūnų ūkio „praeities liekanų" sąrašas.

Šis inventorius tarp analogiškų šio laikotarpio dvarų vertybių aprašų išsiskiria tikslumu (kitus aprašus rengė reikiamų dailėtyrininko arba muziejaus eksperto kvalifikacijų neturintys asmenys, apsiribodavę labai apibendrintais, bendro pobūdžio apibūdinimais – „baroko formų stalas", „XVIII a. peizažas", „religinis paveikslas" ir pan., tad dailės istorijos požiūriu jie mažai naudingi, nes net neleidžia suprasti, kurie daiktai iš tiesų išliko iš XVII ar XVIII a., o kurie reprezentavo XIX a. istorizmą). Misiūnų vertybes registravo du jauni dailininkai – Alfonsas Juškevičius (1908–?) ir Vladas Norkus (1904–1984). Akivaizdu, kad jų žinių ir patirties nebūtų pakakę tokiam kruopščiam aprašui, koks buvo parengtas, tad aišku, jog atlikti darbą jiems padėjo kolekcijos sudarytojas ir savininkas Stasys Šilingas (spėjimą patvirtintų po dokumentu esantis jo parašas). Greičiausiai dėl Šilingo kruopštumo ir reiklumo Misiūnų ūkio meno vertybių inventorius tapo išsamiu ir informatyviu liudijimu apie vieną iš nedaugelio tarpukario Lietuvos isteblišmento atstovų kolekcijų (panašios informacijos apie kitus garsius tarpukario dailės rinkinius – Vlado Daumanto, Cezario Petrausko, Zigmo Toliušio ir kt., – deja, neturime), leidžiančių nustatyti ne tik kolekcijos apimtį, bet ir kūrinių pobūdį bei jų autorius. Tokiu būdu Misiūnų

rinkinio aprašas suteikia žinių apie dailės kūrinių funkcionavimą, jų vartojimą tarpukario Lietuvoje, taip pat žinomų asmenų tarpusavio ryšius, bendravimo formas, kas jau pranoktų dailės istorijai reikšmingų duomenų ribas.

Misiūnų ūkis priklausė teisininkui, įvairias valstybines pareigas (Valstybės tarybos pirmininko, teisingumo ministro ir kt.) ėjusiam valstybės veikėjui Stasiui Šilingui (1885–1962). Ūkio valda – Ilguvos dvaro Misiūnų palivarkas, kurį Emilija Bytautaitė-Šilingienė ir Stasys Šilingas 1925 m. bendrai įsigijo iš Ilguvos dvarininkų Onos Grincevičiūtės-Mlynarskienės ir Emilio Mlynarskio. Pasistatydinę medinį vasarnamį Šilingai su šeima Misiūnuose vasarodavo, o nuo 1938 ar 1939 m., Šilingui išėjus į pensiją, apsigyveno[36].

Iš meno vertybių aprašo matyti, kad vasarnamio patalpas puošė pripažintų XX a. Lietuvos dailininkų kūriniai. Trokšdamas namus paversti tikru lietuviškojo „kūrybos genijaus“ būstu, Šilingas pirko ne tik paveikslus, skulptūras, bet ir garsiausio tarpukario baldžiaus Jono Prapuolenio (1900–1980) dirbinius – baldus, intarsijas. Pasak Šilingo dukros Saulenės Šilingaitės-Pusdešrienės, tėvai turėję daugiau kaip 100 paveikslų[37]; KPAĮ atstovų sudarytame nusavinto dvaro inventoriuje nurodyti 43 tapybos kūriniai, vienas skulptūrinis biustas, trys bareljefai, Petro Rimšos (1881–1961) medalio aversas, keletas lietuvių autorių grafikos atspaudų ir meniški siuvinėjimai (vienas jų, pažymėtas nr. 125, – Šilingo močiutės iš motinos pusės Vilhelminos Šilingienės[38] darbo).

Kolekcijai akivaizdžiai būdingi dvaro rinkinio bruožai – greta peizažų ir natiurmortų minima nemažai paties Šilingo atvaizdų, jo su žmona portretai, yra atskirų Emilijos Šilingienės, Šilingaičių paveikslų; kai kurie šių kūrinių net buvo eksponuoti

36 Tada visi paveikslai iš Šilingų nuomoto buto Kaune, Tado Daugirdo gatvėje, buvo pergabenti į Misiūnus (R. Š.-K. prisiminimai).

37 Nurodytas skaičius nėra labai patikimas, jis greičiausiai tiesiog reiškia „daug“. Šilingaitė-Kubilienė prisimena, kad vaikystėje jos ir Saulenės pareiga buvusi atėjus vasarai uždangstyti paveikslus lengvu baltu audiniu, kad musės nenutupėtų; paveikslų ji nesuskaičiavusi, tačiau jų buvę „daug, tikrai daug“ (R. Š.-K. prisiminimai).

38 Vilhelmina Šilingienė – Paberžės dvaro savininkė, 1863 m. sukilimo dalyvė, spėjama pasiuvusi vėliavą Antano Mackevičiaus būriui (vėliava patekusi į Lenkijos muziejinius rinkinius). Po sukilimo Vilhelminos vyras Stanislovas Šilingas buvo ištremtas į Tomską, ji pati apsigyveno Paryžiuje (iki 1874 m.) ir, pasak Stasio Šilingo laiškų, vertėsi pardavinėdama savo gamybos popierines gėles ir verbas (S. A. Kubiliaus informacija).

tarpukario dailės parodose, pastebėti kritikų (Petro Kalpoko tapytas Stasio Šilingo ir Emilijos Šilingienės portretas 1938 m. rodytas Nepriklausomybės 20-mečiui skirtoje apžvalginėje dailės parodoje, reprodukuotas jos kataloge[39]; tarpukario spaudoje minimas ir buvo reprodukuotas Juozo Zikaro Šilingų portretinis bareljefas). Sąraše yra ir iš nuotraukos Adomo Varno (1879–1979) nutapytas Jono Bytauto – Šilingienės tėvo portretas (nr. 145). Tikėtina, kad norą kurti giminės portretų galeriją Šilingams, be kitų pavyzdžių, įkvėpė ir kaimynų Grincevičių-Mlynarskių Ilguvos pavyzdys: Mlynarskių žentas pianistas Artūras Rubinšteinas, prisimindamas apsilankymą uošvių dvare, minėjo jam įspūdį padariusią svetainę su „patamsėjusiais protėvių portretais“[40].

Kolekcijos aprašas patvirtina, kad artimiausi ryšiai Šilingą siejo su dailininkais Varnu ir Kaziu Šimoniu (1887–1978). Bendradarbiavimas su Varnu prasidėjo dar pirmųjų lietuvių dailės parodų epochoje; Varnas apipavidalino Šilingo redaguotą žurnalą *Baras* (kai kuriuos viršelių ir kitų žurnalo puošmenų projektus Šilingas turėjo savo rinkinyje); artimą bendravimą patvirtina ir tai, kad Šilingų dukros lankė Marijos Varnienės įsteigtą Montesori darželį, prireikus apsistodavo Varnų namuose Kaune[41]. Amžininkų liudijimu, abu dailininkai dažnai svečiuodavęsi Misiūnuose; Šimonis buvo Šilingų dukterų krikštatėvis, Šilingienė – Šimonio sūnaus Arvydo krikšto mama. Misiūnų šeimininkai apskritai buvo vaišingi, mėgo svečius. Prisiminimuose minimi čia viešėdavę rašytojai Vincas Krėvė-Mickevičius ir Balys Sruoga, gydytojas okulistas Juozas Nemeikša bei jo sesuo aktyvi visuomenės veikėja Marija Nemeikšaitė, daugelis kitų daugiau ar mažiau garsių to meto Lietuvos žmonių. Pasak Šilingų artimųjų ir kitų liudytojų, Misiūnuose gyventa kaip kaimo dvarelyje: suvažiavus svečiams visi dalyvaudavę bendruose pašnekesiuose, dažniausiai prie kavos, arbatos, pusryčių ir vakarienės stalo, pasisėdėjimus paįvairinant pasivaikščiojimais gamtoje; jaunimas žaisdavęs sportinius žaidimus atvirame ore, beveik visi šeimos nariai mėgę groti arba dainuoti, mielai tai darydavę ir prie svečių, ir pasilikę gausios šeimos ap-

39 Reprodukciją žr.: *20 metų Lietuvos nepriklausomybei paminėti IV Rudens dailės paroda*, kat., Kaunas, [1938], p. 39.

40 *Ilguva – amžininkų atsiminimuose*, sudaryt. A. Vaičiūnas, Vilnius: VU leidykla, 2008, p. 77.

41 Vingros Šilingaitės-Rupinskienės 1998 08 15 prisiminimai (S. A. Kubiliaus arch.). Šillingaitė-Kubilienė mini, kad Varnas buvo jos sesers Saulenės krikštatėvis, o Varnienė – jos krikštamotė (R. Š.-K. prisiminimai).

suptyje (Šilingai augino devynias dukras, krikštytas anuomet kone egzotiškai ir tuo pačiu itin moderniai skambančiais tautiniais vardais: Audronė, Daiva, Danguolė, Galinda, Laima, Raminta, Rusnė, Saulenė, Vingra)[42].

Misiūnai ir jų šeimininkai garsėjo kaip dailės mėgėjai ir mecenatai nuo pirmųjų lietuvių dailės parodų laikų, o tarpukario Kaune apie šį Šilingų pomėgį net sklido anekdotiniai pasakojimai, liudiję išskirtinį amžininkų dėmesį šiai jų veiklos pusei. Vienas tokių anekdotų – pasakojimas apie dailininko Vlado Eidukevičiaus (1891–1941) viešnagę Misiūnuose (apsilankymas, matyt, buvo susijęs su užsakymu tapyti Šilingų šeimos portretus), pasibaigusią vyresniųjų Šilingų nepasitenkinimu svečio elgesiu po to, kai šis kaip modelius kompozicijai, vaizduojančiai nuogas mauduoles, pasitelkė vyresniąsias Šilingaites. Šį epizodą eseistas Tomas Sakalauskas beletrizuotoje Vlado Eidukevičiaus biografijoje aprašo taip: „Tą vasarą [kalbama apie 1936 m. – *G. J.*] prie Nemuno Eidukevičius tapė peizažus (*Slėnis Misiūnuose*), natiurmortus (*Gėlės*). Namų šeimininkas turi devynias dukras [iš tikrųjų Audronė jau buvo mirusi – *G. J.*]. Atplaukus laivu iš Kauno nuo prieplaukos į sodybą reikia eiti pėsčiomis: tėvas – nedidelis, barzdotas – eina priekyje, o dukros vorele seka iš paskos. Kaimiečiai žiūri į tą keistą procesiją – ir ilgai mini. Dailininkas, apsilankęs pas Karužas ar kitur, su nuostaba pasakoja: Įsivaizduokite – devynios lovytės. Mažiausia, didesnė, dar didesnė... O, mein Gott!... Misiūnuose tarp medžių jaukūs namai, netoli upė. Didelė pieva ir gražus tvenkinys. Kartą prie jo dailininkui ateina naujo paveikslo idėja. Mauduolės! Devynios mauduolės žaliame tvenkinyje. Nuogi kūnai vandenyje – kaip tai nuostabu! Kviečiasi Šilingaites. O joms kas – įdomu, nepatirta. Palūkėkite, pakentėkite, – nesitveria džiaugsmu dailininkas, – bus gražus paveikslas, kaip Renuaro [Renoir]. Bet nelaimė, į Misiūnus atvyksta valdinga šeimininko teta ir pamato „siaubingą vaizdą“: kažkoks vyriškis tapo nuogas jos dukterėčias. Ištvirkimas! Gali kviestis ką tinkamas iš gatvės, bet ne padorių tėvų dukteris. Čia tau ne Prancūzija. Dailininkas turi išvažiuoti iš dvaro“[43]. Sakalausko papasakotas anekdotas leistų patikslinti kelių kompozicijų su mauduolėmis (piešiniai, tapyba) datą – apie

42 Žr. G. Jankevičiūtė, Neoromantinės pasaulėžiūros atspindžiai ir požiūris į dvarą tarpukario Lietuvoje, *Dvaras modernėjančioje Lietuvoje: XIX a. II p. – XX a. I p.*, sudaryt. G. Jankevičiūtė, D. Mačiulis, Vilnius: E. Karpavičiaus leidykla, 2005, p. 105–117.

43 T. Sakalauskas, *Esu toks, koks esu*, Vilnius: Vaga, 1987, p. 116.

1936 m. Tikėtina, kad kažkas panašaus galėjo įvykti. Tiesa, Eidukevičiaus eskizuose pavaizduotos tik keturios figūros, bet tai būtų dar tiksliau, nes kitos Šilingaitės buvo per mažos pozuoti dailininkui.

Kaip bebūtų, incidentas, jei toks iš tikrųjų įvyko, matyt, baigėsi be didesnių pasekmių, nes dukros tėvo santykius su Eidukevičiumi vertino palankiai. Rusnė Šilingaitė-Kubilienė sūnui Sauliui rašė: „Tėvelis labai gerai sugyveno su šiuo tikrai savotišku, sunkiai suprantamu dailininku ir labai vertino jo pieštą mūsų mirusią sesutę Audrutę“[44]. Be to jau minėtoje Sakalausko knygoje apie Eidukevičių pateikiama ištrauka iš 1939 m. dailininko laiško, išsiųsto iš Misiūnų, liudija, kad Šilingų ir Eidukevičiaus kontaktai nenutrūko, tapytojas ir toliau buvo kviečiamas paviešėti[45].

Misiūnų vertybių inventorių su komentarais yra skelbusi Dalia Ramonienė[46]. Tačiau kaip priedo prie jos straipsnio pateikto inventoriaus kalba buvo kiek per drąsiai „sunorminta“, tad nukentėjo duomenų tikslumas. Pavyzdžiui, Kazio Šimonio paveikslas *Mirusi duktė* (nr. 127) kažkodėl įvardytas neutraliau – *Mirusi mergaitė* (tuo tarpu inventoriuje nurodytas pavadinimas skatintų galvoti apie ankstyvą Audronės Šilingaitės mirtį ir šeimos galerijoje išsaugotą dar vieną greta Eidukevičiaus nutapytojo jos atvaizdą); Petro Kalpoko paveikslo pavadinimas *Bobutė su dukrele* (nr. 136)[47] sumodernintas – *Senutė su dukraite*, atimant „epochos kvapą“, kurį visada smagu ir svarbu justi, studijuojant senus dokumentus. Laisvokai traktuojant šaltinį, prarastos kai kurios vertingos informacinės nuorodos. Pavyzdžiui, Jono Prapuolenio gaminto stalo (nr. 183) apraše praleidus apibūdinimą „valgomojo“, atimta viena esminių daikto charakteristikų[48]. Prie sąraše nurodyto objekto „krepšys popieriams“ (nr. 190) pridūrus žodį „sudėti“, daiktas paverstas paslaptingu, ornamentais puoštu

44 R. Š.-K. prisiminimai.

45 T. Sakalauskas, *op. cit.*, p. 171.

46 D. Ramonienė, Stasio Šilingo dailės kūrinių kolekcija Misiūnuose, *Kuriantis protas brangesnis nei turtai*, sudaryt. G. Mickūnaitė, Vilnius: VDA leidykla, 2009, p. 151–161.

47 Pasak Saulenės Šilingaitės-Pusdešrienės, tai buvęs Šilingo motinos ir Vingros Šilingaitės portretas (S. Pusdešrienės 1998 08 19 laiškas S. A. Kubiliui, S. A. Kubiliaus arch.).

48 Tuo tarpu valgomojo stalas dukrų atsiminimuose užima svarbią vietą. Saulenė Pusdešrienė apie jį rašo taip: „Valgomajame buvo didžiulis, masyvus ąžuolinis stalas. Per vidurį stalo juosta lyg upelis su vandens lelijų inkrustacija.“ Pasak jos, ornamentikos projektus kūręs pats Šilingas; Prapuolenis juos tik įgyvendindavęs (S. Pusdešrienės 1998 08 19 laiškas S. A. Kubiliui).

dėklu ypatingos svarbos dokumentams, nors greičiausiai tai būta sąlyginai puošnios šiukšlių dėžės, stovėjusios po rašomuoju stalu.

Per Misiūnų inventorių susipažinus su Šilingų dailės kolekcija, natūraliai kyla klausimas: koks jos likimas? Prasidėjus Lietuvos piliečių masiniams trėmimas 1941 m. birželį Stalino Gulage atsidūrė Emilija ir Stasys Šilingai su viena dukterų – Raminta. Kitoms Šilingaitėms pavyko laimingai išvengti tremties, o karo pabaigoje jos pabėgo nuo sovietų represijų ir apsigyveno įvairiose Vakarų šalyse. Ilgą laiką manyta, kad be šeimininkų Misiūnuose likę paveikslai sudegė Šilingų vasarnamį pokario metais prarijusio gaisro liepsnose. Prieš tai dalį paveikslų šeimos nariai paslėpė namo rūsyje, dalį išgabeno pas netoliese gyvenusią siuvėją[49]. Keletą kolekcijos vertybių (Zikaro sukurtas Šilingų portretinis bareljefas, Rimšos bareljefas *Golgota*, Galdiko pastelė ir dvi akvarelės bei trys Varno kūriniai – du paveikslai ir pieštukinis Maironio portretas), įgaliotas Laimos Šilingaitės-Vansauskienės, 1968 m. depozito teisėmis M. K. Čiurlionio dailės muziejui perdavė Šilingų šeimos draugas dailininkas Šimonis. Kokiu būdu jam pavyko išsaugoti šiuos kūrinius, ar tik jie yra išlikę – klausimai, laukiantys naujų tyrimų ir liudijimų, kurių šaltiniai kol kas nesurasti.

Pateiktasis Misiūnų ūkio dailės kolekcijos inventoriaus komentaras gali būti skaitomas kaip šaltinių kritikos pavyzdys, kai viename šaltinyje aptikti duomenys tikslinami ir pildomi, remiantis kitų šaltinių ir istorinių tyrimų faktais bei išvadomis.

GIEDRĖ JANKEVIČIŪTĖ

49 R. Š.-K. prisiminimai.

SĄSKAITA, KVITAS IR KITI FINANSINIAI DOKUMENTAI

Dailės istorikai savo tyrimams dažnai pasitelkia įvairius finansinius dokumentus. Tarp jų vieni seniausių ir informatyviausių – sąskaitų knygos, paprastai nuosekliai chronologiškai žyminčios vieno ūkio (iždo) pajamas ir išlaidas. Sąskaitų knygos atsirado vėlyvaisiais Viduramžiais (XII–XV a.) formuojantis modernioms institucinėms valstybėms su profesionalia administracija. Lietuvoje finansinės raštvedybos pradžia siejama su Lietuvos didžiojo kunigaikščio Aleksandro Jogailaičio (1460–1506) valdymu. Išliko trys XV–XVI a. sandūros šio valdovo dvaro sąskaitų knygos, jose minimi atsiskaitymai ir su amatininkais.

Viduramžiais miestai ir dvarai, bažnyčios ir vienuolynai, taip pat kitos institucijos ir privatūs asmenys (bajorai, pirkliai, amatininkai) rašė sąskaitų knygas. Vystantis prekiniam ūkiui ir intensyvėjant pinigų apyvartai, finansinių dokumentų gausėjo, jų funkcionavimo laukas plėtėsi, formos įvairėjo: buvo rašomi ir tvirtinami kvitai, vertybiniai popieriai, garantiniai raštai, užstatai, skolų dokumentai ir pan.

Nepaisant finansinių dokumentų įvairovės ir socialinės sklaidos, jie išlikę fragmentiškai. Iš dalies dėl to, kad didelės dalies šių dokumentų aktualumas baigdavosi su pirkimu ar pinigų skyrimu (kiek ilgėlesnis buvo skolos raštų funkcionavimas, bet irgi tęsėsi tik iki skolos likvidavimo). Sąskaitos paprastai nebūdavo saugomos, nes jomis po mokėjimo įvykdymo laikotarpio mažai kas domėjosi.

Tarp šių iš dalies atsitiktinai išlikusių dokumentų dailės istorikus visų pirma domina tie, kuriuose minimi dailės ir architektūros kūriniai. XII–XV a. sąskaitų pavyzdžių su komentarais pateikia, pavyzdžiui, Viduramžių tyrinėtoja Teresa Grace Frisch[1].

1 T. G. Frisch, *Gothic Art 1140–c. 1450: Sources and Documents*, University of Toronto Press, 1987.

Ji aptaria kai kuriuos negausius Gotikos dokumentinius liudijimus. Dailės objektams skirtų finansinių dokumentų daugėja Naujaisiais laikais, išaugus prekybai dailės kūriniais.

Pirktų ar parduotų dailės prekių apskaitose paprastai įvardijamas kūrinys ir nurodoma jo kaina. Pasitaiko sąskaitų, kurių turinys labai detalus: įvardijamas kūrinio autorius, medžiaga, technika. Kaip ir kiti nespecifiniai dailės šaltiniai, finansiniai dokumentai reikalauja tarpdalykinės interpretacijos: jie tirtini pritaikant kitų mokslų, pirmiausiai ekonomikos istorijos, tyrimų rezultatus. Pavyzdžiui, pinigų ir rinkos istorija padeda suprasti finansiniuose dokumentuose įvardytų objektų vertę.

Ypač daug svarbios informacijos dailės istorijai teikia statybos ir dekoravimo darbų išlaidos, taip pat dailininkų ir kolekcininkų sąskaitų knygos. Finansiniai dokumentai padeda rekonstruoti užsakymų istorijas, atskleidžia kūrinių pirkėjų ir savininkų socialinį statusą, finansinį pajėgumą, santykius su dailininkais, jų dailės poreikius ir meninį skonį. Šie dokumentai taip pat taikomi rekonstruojant dailininkų biografinius duomenis. Pavyzdžiui, XVII a. sąskaitų knyga buvo svarbiausias dokumentas, padėjęs atskirti tapytojo Liudviko Ablamovičiaus, vadinamo Gluchovu, gyvenimo ir kūrybos faktus, jo ryšius su Vilniaus pranciškonais. Dailės istorijai svarbią informaciją gali teikti net ir nespecifinės išlaidos. Taip transporto išlaidų sąskaitos buvo tas šaltinis, kuris leido sužinoti, kokie dailininkai (Filippo Cataldi, Francesco Nubale, Gioacchino Paver ir kt.) dekoravo kardinolo Flavio Chigi (1711–1771) užmiesčio rezidenciją *Villa Chigi* (1763–1776) dabartinėje šiaurės rytų Romos Valnerina gatvėje. Kai kurios sąskaitos gali būti pritaikytos kūrinių ekspertizėje, autorystės tyrimuose kaip vaizdinius šaltinius papildantys dokumentai, o neišlikusių kūrinių atveju – kaip jų žodiniai liudijimai.

Finansiniai dokumentų išskirtinumas – objektų finansinės vertės įvardijimas, tad jie yra svarbiausi ekonominės krypties dailės istorijos šaltiniai. Šio pobūdžio tyrimai ir finansinių dokumentų taikymas ypač suintensyvėjo XX a. antroje pusėje. Ekonomistas ir meno istorikas Johnas Michaelis Montias finansiniais dokumentais rėmėsi analizuodamas XVII a. olandų meno rinką, Richardas Goldwaithe'as – Italijos Renesanso ekonominius aspektus. Finansinių dokumentų aktualumą liudija ir pastaraisiais dešimtmečiais intensyviai kuriamos šių šaltinių duomenų bazės, pavyzdžiui, Getty informacijos instituto (JAV) įsteigta skaitmeninė duomenų bazė, apimanti Romos dailininkų 1576–1711 m. sąskaitas.

Iš pirmo žvilgsnio gali atrodyti, kad finansiniai dokumentai vertingesni senosios dailės tyrimams, kuriems apskritai labiau trūksta rašytinių šaltinių. Modernizmo ir šiuolaikinės dailės istorija sąskaitas kaip šaltinius pasitelkia rečiau ir gana ribotai. Pavyzdžiui, jie retai taikomi kūrinių atribucijai ar jų užsakymo istorijai pagrįsti. Nepaisant to, finansiniai dokumentai yra itin svarbūs ir efektyviai panaudojami, tiriant modernizmo laikotarpio ir šiuolaikinę meno rinką, ekonominius meno raidos mechanizmus.

AISTĖ PALIUŠYTĖ

Vatikano muziejų sąskaitos už Antikos senienas, įsigytas 1778–1781 m. iš Nicola La Piccola

> **Versta iš:** Ilaria Bignamini, Clare Hornsby, *Digging and Dealing in Eighteenth-Century Rome*, t. 1, Yale University Press, 2010, p. 297–299 (šaltinį ir Ilarios Begnamini komentarus iš anglų ir italų k. vertė Giedrė Jankevičiūtė, papildymai ir pastabos – vertėjos)

Pardavimai Pijaus-Klemenso muziejui[2]

1779 m. birželio 17 d.

Pažyma apie Pijaus-Klemenso muziejui dirbančio Senienų komisaro Giambattista Visconti nuo 1779 m. birželio 27 iki liepos 12 d. sumokėtus pinigus. Ponui Nicola La Piccola du šimtai skudų už *Veneros, išlipančios iš maudyklės*, statulą, kuri yra pati elegantiškiausia iš panašių, esančių Romos ir užsienio galerijose. [ASR, CII, Arba, b. 19, ins. 42; kvitas pasirašytas Nicola La Piccola]

1779 m. [liepa]

Laimingai valdančiam mūsų Viešpaties Šventenybei rūpinantis padauginti savo muziejaus prašmatnumą ir senovinių monumentų kiekį, ponas abatas Visconti, senienų komisaras, nupirko iš pono La Piccola graikišką *Veneros, išlipančios iš maudyklės*, statulą, kuri tikriausiai yra mažiausiai pažeista ir pati puikiausia iš visų tokių ligšiol matytų. [ASMV, b. II, fasc. II (1779), no. 105]

1779 m. rugsėjo 6 d.

Pažyma apie Pijaus-Klemenso muziejui dirbančio Senienų komisaro Giambattista Visconti nuo 1779 m. rugpjūčio 21 iki rugsėjo 12 d. sumokėtus pinigus. Ponui Nicola La Piccola už *Veneros* statulą skudų du šimtai. [ASR, CII, Arba, b. 19, ins. 58]

2 Dokumentai saugomi *Archivio di Stato di Roma* (Camerale II, Antichità e Belle Arti; toliau – *ASR, CII, Arba*) ir *Archivio Storico dei Musei Vaticani* (toliau – *ASMV*).

1779 m. lapkričio 20 d.

Pažyma apie Pijaus-Klemenso muziejui dirbančio Senienų komisaro Giambattista Visconti nuo 1779 m. spalio 31 iki lapkričio 26 d. sumokėtus pinigus. Ponui Nicola La Piccola du šimtai skudų už *Veneros, išlipančios iš maudyklės*, statulą. [ASR, CII, Arba, b. 19, ins. 72]

1779 m. gruodžio 30 d.

Pažyma apie Pijaus-Klemenso muziejui dirbančio Senienų komisaro Giambattista Visconti nuo 1779 m. spalio 19 d. iki 1780 m. sausio 15 d. sumokėtus pinigus. Ponui Nicola La Piccola du šimtai skudų už *Veneros, išlipančios iš maudyklės,* statulą. [ASR, CII, Arba, b. 20, ins. 5]

1780 m. kovo 20 d.

Pažyma apie Pijaus-Klemenso muziejui dirbančio Senienų komisaro Giambattista Visconti nuo 1780 m. kovo 4 iki kovo 30 d. sumokėtus pinigus. Ponui Nicola La Piccola du šimtai penkiasdešimt skudų už *Veneros, išlipančios iš maudyklės,* statulą. [ASR, CII, Arba, b. 20, ins. 28]

1780 m. balandžio 2 d.

Pažyma apie Pijaus-Klemenso muziejui dirbančio Senienų komisaro Giambattista Visconti nuo 1780 m. kovo 30 iki balandžio 24 d. sumokėtus pinigus. Ponui Nicola La Piccola du šimtai penkiasdešimt skudų už *Veneros, išlipančios iš maudyklės,* statulą. [ASR, CII, Arba, b. 20, ins. 33]

KOMENTARAS

Gimęs Kalabrijoje ir Neapolyje pasimokęs tapybos, Nicola La Piccola (1727–1790) 1747 m. atvyko į Romą ir atliko nemažai madingų dekoro darbų kilmingiems užsakovams, tuo pačiu metu dirbdamas kaip kasinėtojas, restauruotojas ir antikvaras. Galiausiai nuo 1780 m. ėjo Kapitolijaus muziejų direktoriaus pareigas. Jis dirbo Francesco Mancini[3] Romos studijoje prieš atidarydamas nuosavą pasisekimo sulau-

3 Francesco Mancini (1679–1758) – italų vėlyvojo Baroko tapytojas; studijavo Bolonijoje; įsitvirtino Romoje, globojamas Carlo Maratta; nutapė freskų popiežiaus rūmuose Kvirinale, buvo Romos Prancūzų akademijos (1732), Panteono Dorybingųjų akademijos

kusią dirbtuvę (it. *bottega*). 1776 m. buvo išrinktas Šv. Luko akademijos nariu; 1768 m., mirus Stefano Pozzi[4], paskirtas popiežiaus rūmų tapytoju (*Pittore dei Sacri Palazzi*). Gavęs užsakymą užbaigti *Villa Albani* freskas, laikėsi schemų, kurias sukūrė ir prižiūrėjo Winckelmannas[5], sekdamas Nerono *Domus Aurea* – dekoracijomis[6]. La Piccola sąlytis su Antika pasidarė glaudesnis, jam pradėjus dirbti pas Sigismondo Chigi[7]. 1763 m. šeimininko vestuvių su Flaminia Odescalchi proga jis dekoravo rūmų kambarius, o vėliau buvo įtrauktas į jo finansuojamus kasinėjimus.

Apie La Piccola archeologinę veiklą trūksta liudijimų, skirtingai nuo išsamiai dokumentuotos jo kūrybinės karjeros. Remiamas kunigaikščio Chigi, 1777–1778 m. jis kasinėjo Tor Paterno (Via Prenestina), o po dvejų metų dirbo ant Palatino kalvos, tikėtina, kartu su Gavinu Hamiltonu[8]. Hamiltonas [1775 04 06] rašė Townley[9], skųsdamasis, kad jam nepavykę nusipirkti „gražaus Sileno torso“, kurį surado La Piccola, nes jis buvo parduodamas „su galybe šlamšto ir už labai aukštą kainą“. 1776 m. La Piccola pradėjo savo sėkmingiausius kasinėjimus *Prato Bagnato* (taip pat Via Prenestina). [1777 m.] gegužę Hamiltonas pateikia Townley ilgą radinių sąrašą, kuriame minima „žavi“ *Pritūpusi Venera*, „dinamiška“ Satyro ir Hermafrodito grupė ir *Aspazijos herma*, kuri jam būtų patikusi „Grosvenour gatvėje“[10]. Radiniai Hamiltonui

....

(nuo 1743–1745) ir Romos Šv. Luko akademijos (apie 1750–1751) narys.

4 Stefano Pozzi (1699/1707?–1768) – italų tapytojas, dekoruotojas, dizaineris; aktyviausias Romoje; Panteono Dorybingųjų akademijos (nuo 1732) ir Šv. Luko akademijos (1736) narys; dekoravo įvairias Romos bažnyčias; popiežiaus rūmų dailininkas.

5 Johann Joachim Winckelmann (1717–1768). – *Vert. past.*

6 Kalbama apie radinius, rastus po 1772 m. atnaujinus kasinėjimus. – *Vert. past.*

7 Sigismondo Chigi della Rovere Albani (1736–1793) – kunigaikštis, archeologijos mėgėjas, dailės ir literatūros mecenatas.

8 Gavin Hamilton (1723–1798) – škotų didikas, archeologas ir tapytojas, nuo 1756 m. gyvenęs Romoje; nutapė neoklasicistinio stiliaus istorinių ir mitologinių kompozicijų, dalyvavo archeologiniuose kasinėjimuose (tarp kitų Adriano vilos, Albano apylinkių, Romos Celijaus kalvos ir kt.), vertėsi senienų prekyba.

9 Charles Townley (1737–1805) – anglų dvarininkas, 1767 m. išvykęs į *Grand Tour*, užmezgė ryšius su britų ir italų kilmės Romos kasinėtojais ir senienų prekiautojais; sukaupė vertingą senienų kolekciją, žinomą kaip *Towneley Marbles*, kuri nuo 1778 m. buvo laikoma specialiai statytame name Park Street Londone; po jo mirties pagrindinę kolekcijos dalį įsigijo Britų muziejus.

10 Nuoroda į Hamiltono namus Londone. – *Vert. past.*

buvo parodyti konfidencialiai, nes La Piccola tikėjosi išvengti Visconti[11] ir Pijaus-Klemenso muziejaus[12] įsikišimo. La Piccola, kuris kaip popiežiaus tarnautojas būdavo prašomas tarpininkauti priimant sprendimus dėl pirkimų naujam muziejui, buvo gerai pažįstamas su Visconti *modus operandi*[13]. Nepaisant jo atsargumo, Vatikanas 1780 m. įsigijo *Venerą*, sumokėdamas nemenką 800 skudų sumą (žr. pateiktas sąskaitas). Jenkinsas[14] bandė dėrėtis dėl *Satyro ir Hermafrodito* pirkimo Townley'iui, bet skundėsi, kad La Piccola „yra tikras fanatikas, sako nenorįs parduoti ir svajoja apie tūkstančius, kurių jis niekada nematys“. Galiausiai La Piccola pardavė grupę Henry Blundelliui[15], o eksporto licenciją gavo dar po kelerių metų – 1788 m.

1778 m. La Piccola kartu su Jenkinsu kasinėjo *Tor Angela*; tarp radinių buvo vertingų mozaikų, kurias jis kitais metais pardavė Vatikanui; Giuseppe Giovanelli ir Vincenzo Crocchi[16] jas pritaikė *Sala degli Animali* (Gyvūnų salei) ir *Stanza del Nilo* (Nilo kambariui). Negavęs užsakymo dekoruoti Castello katedros sakyklą, kaip „nepakankamai turtingos vaizduotės žmogus“, La Piccola 1780 m. buvo paskirtas Kapitolijaus muziejų kuratoriumi (*Custode dei Musei Capitolini*), iš tapytojo tapdamas antikvaru.

ILARIA BIGNAMINI

VERTĖJOS PASTABA

Veikalo *Digging and Dealing in Eighteenth-Century Rome* autorės Ilaria Bignamini ir Clare Hornsby siekė kuo išsamiau ir visapusiškiau pristatyti XVIII a. Romos archeologiją (kasinėjimų tvarką, topografiją, dalyvius, jų santykius ir radinius) bei

---

11 Giambattista (Giovanni Battista Antonio) Visconti (1722–1784) – archeologas, Antikos žinovas, popiežiaus Klemenso XIV rinkinių kuratorius, vienas Pijaus-Klemenso muziejaus kūrėjų, formavęs Vatikano muziejus pagal neoklasicizmo estetikos principus.

12 Pijaus-Klemenso muziejus – Vatikano muziejų dalis, sudaryta iš 12 salių, įskaitant Aštuonkampį kiemą (*Cortile Ottagono*), kurioje pristatomas Antikos meninis paveldas; muziejų 1771 m. pradėjo formuoti popiežius Klemensas XIV, išplėtė jo įpėdinis Pijus VI.

13 Lot. veikimo būdas. – *Vert. past.*

14 Thomas Jenkins (1722–1798) – anglų dailininkas, pagarsėjęs kaip dailės kūrinių ir archeologinių radinių prekiautojas, bankininkas, vienas sėkmingiausių XVIII a. Romos antikvarų.

15 Henry Blundell (1724–1810) – anglų didikas; sukaupė vertingą Antikos kolekciją savo rūmuose *Ince Blundell Hall*.

16 Dailininkai, dalyvavę įrengiant Pijaus-Klemenso muziejų.

jos poveikį europinių Antikos kolekcijų formavimuisi, atskleisdamos prekybos senienomis procesą su visomis įmanomomis detalėmis bei niuansais. Jų tyrimas akivaizdžiai parodo, koks vertingas dailės istorijos šaltinis gali būti sąskaitos, suteikiančios žinių apie dailės kūrinių (šiuo atveju archeologinių radinių) kilmę, pardavėjus ir pirkėjus, jų santykius, taip pat amžininkų estetinius kriterijus, įgyjančius atitinkamą finansinę išraišką. Papildytos kitais šaltiniais sąskaitos padeda rekonstruoti ir prekybos meno vertybėmis sistemą bei tvarką.

Parinkti pavyzdžiai iliustruoja vieno kūrinio – marmuro statulos *Venera, išlipanti iš maudyklės*, – pirkimą Vatikano muziejų, tiksliau Pijaus-Klemenso muziejaus kolekcijai. Sąskaitų pavyzdžiai pateikiami kaip knygoje – kartu su kasinėtojo ir antikvaro biograma, kuri finansinio atsiskaitymo dokumentams suteikia platesnį kontekstą. Verčiant biogramą iš anglų kalbos, praleistos kai kurios originalios nuorodos, vertingos XVIII a. archeologijos ir senienų rinkos tyrinėtojams, tačiau mūsų atveju pernelyg apkraunančios šaltinio publikaciją papildoma specifine informacija. Dalis pateiktų nuorodų – vertėjos paaiškinimai.

Skelbiamų dokumentų originalai iš Romos valstybės archyvo (*Archivio di Stato di Roma*) ir Vatikano muziejų istorinio archyvo (*Archivio Storico dei Musei Vaticani*) knygoje publikuoti originalo kalba – itališkai.

GIEDRĖ JANKEVIČIŪTĖ

Tapytojo Leono Katino mokestiniai dokumentai už narystę LSSR dailės fonde

> **Šaltiniai iš:** LSSR dailės fondo archyvas, LLMA, f. 350, ap. 1, b. 22, l. 227, 228 (komentarus parengė Linara Dovydaitytė ir Giedrė Jankevičiūtė)

Leono Katino prašymas priimti jį į dailės fondo narius

Lietuvos TSR dailės fondo direktoriui

LTSR tarybinių dailininkų s-gos nario [Pavardė, vardas, tėvo vardas] Katino, Leono, s. Albino, [gimimo data] gim. 1907. IX. 6, [Specialybė] dailininkas-tapytojas, LTSR tarybinių dailininkų sąjungos pažymėjimo nr. 263, [Gyvenančio: miestas, gatvė, namo nr., buto nr.] Vilniuje, Krokuvos 9a–6

Pareiškimas

Prašau mane priimti Lietuvos TSR dailės fondo nariu.

Priedas: įstojimo mokestis 10 Rb. sumoje, nario mokestis 50 Rb. sumoje.

[...]

Pareiškiu, kad nesu nariu jokio kito fondo. Pasižadu pildyti Dailės fondo statuto ir taisyklių nuostatus.

[parašas] Katinas

[data] 1952 m. [įrašas ranka pieštuku] prot.[okolo] nr. 8, 1952. III. 26.

[įrašas ranka mėlynu rašalu viršutiniame kairiame kampe] Įmokėjo įstoj.[imo] Rb. 10 ir nario mok.[estį] už 1952 m. 10 mėnesių Rb. 50,- Kasos pajamų ord.[eris] 8

LTSR dailės fondo Kvitas prie pajamų orderio nr. 8 [pridėtas dokumentas lietuvių ir rusų kalbomis]

Priimta iš dail. Katino, Leono įstoj. Rb. 10 ir nario mok.[estis] už 10 mėn. 1952 metų Rb. 50,- Iš viso Rb. šešiasdešimt. [parašai: vyresn. buhalterio ir kasininko] 18. III. 1952

Anketa

Dail.[ininkas] Katinas Leonas

Pavardė, vardas ir tėvo vardas: Katinas, Leonas, s. Albino; Gimimo metai: 1907; Partiškumas: n/p. [nepartinis]; Tautybė: lietuvis; Specialybė: dailininkas-tapytojas; Kokią mokyklą baigęs dailės srityje: Vilniaus valst. dailės institutą; Nuo kurio laiko yra LTSR taryb. dail. s-gos nariu: nuo 1952 sausio 23; Nuo kurio laiko yra LTSR dailės fondo nariu: 1952; Nuolatinė darbo vieta: LTSR dailės institutas; Adresas: Vilnius, Krokuvos 9a–6.

[pasirašo] Dail. Katinas

KOMENTARAS

Iš pirmo žvilgsnio nelabai įdomūs ir informatyvūs šaltiniai iš tiesų teikia įvairių žinių apie žinomą XX a. antrosios pusės tapytoją Leoną Katiną (1907–1984) ir jo gyvenamąją aplinką. Mokestiniai dokumentai fiksuoja nebūtinai kituose šaltiniuose aptinkamas žinias: tėvo vardą, gyvenamosios vietos adresą. Katino dailės fondo nario mokestiniai dokumentai sudaro dalį didelio tos pačios rūšies dokumentų rinkinio; jie saugomi segtuve, kuriame sukaupti identiški dailės fondo narių, kurių pavardės prasideda raidėmis A–L, prašymai, apimantys 1949–1968 m., – iš viso 327 lapai. Segtuve suregistruota apie 150 dailininkų pavardžių su gimimo metais ir adresais, kurie šiuo atveju, turint omenyje, kad narystė dailės fonde reiškė galimybę pretenduoti gauti užsakymus ir parduoti valstybei kūrinius, nurodomi labai tiksliai, kas ne visada būdinga kitiems XX a. Lietuvos dailininkų pildytiems dokumentams. LLMA f. 350 saugomas ir antrasis tomas su dailininkų, kurių pavardės prasideda raidėmis M–Ž, dokumentais. Apie kai kuriuos iš abiejuose tomuose paminėtų asmenų žinoma labai mažai, tad šiuo atveju net lakoniškas finansinis dokumentas svarbus dailės tyrimams.

Prašymai priimti į dailės fondą su pasižadėjimu sumokėti stojamąjį ir metinį nario mokestį, juos lydinčios anketos (pridedamos ne visais atvejais) ir mokestiniai kvitai padeda įvertinti ir sovietų Lietuvos biurokratinės sistemos ypatumus: mokestiniai kvitai dvikalbiai (išspausdinti lietuvių ir rusų kalbomis), anketose reikalaujama nurodyti tėvavardžius, kas nebūdinga lietuvių, bet tipiška rusų kultūrai, pateikiamas klausimas apie „partiškumą“, t. y. priklausomybę komunistų partijai.

Katino ir kitus analogiškus bylos dokumentus galima interpretuoti ir platesniame sovietinės kultūros bei meno administravimo kontekste. Sovietiniais metais greta politinių institucijų, tokių kaip komunistų partijos centro komitetas ar LSSR kultūros ministerija, dailės gyvenimą reguliavo ir formaliai nuo valdžios nepriklausoma, tačiau oficialią komunistų partijos liniją stropiai vykdžiusi kūrybinė organizacija – LSSR dailininkų sąjunga (toliau – DS). Šiai kūrybinei organizacijai nepriklausantis asmuo praktiškai neturėjo jokių galimybių užsiimti menine veikla, nes kūrybinės organizacijos veikė ne tik ideologijos, bet ir ekonomikos lygmenyje. Kaip visi dailės studijas baigę bei profesionalia menine veikla norėję užsiimti dailininkai, Katinas taip pat buvo DS narys. Tuo tarpu aptariamasis dokumentas susijęs su stojimu į DS pavaldžią ekonominę struktūrą – LSSR dailės fondą. Šis fondas administravo autorinius ir masinius dailės kūrinius gaminusių kombinatų veiklą, dailės kūrinių pardavimo (ir parodų) salonus bei dailės medžiagų ir reikmenų parduotuves visoje respublikoje. Fondas, po LSSR kultūros ministerijos, buvo stambiausias dailės kūrinių užsakovas bei pirkėjas. Narystė dailės fonde dailininkams užtikrino ne tik socialines garantijas (fondas apmokėdavo laikinąjį nedarbingumą, iš dalies išpirkdavo kelialapius į poilsio ir kūrybos namus, sanatorijas, rūpinosi pašalpomis *etc.*), bet ir prieigą prie kūrybai būtinų medžiagų bei įrankių (juos oficialiai įsigyti teisę turėjo tik fondo nariai), skirstė dirbtuves ir butus.

Aptariamame dokumente minimo metinio narystės mokesčio dydį reikėtų vertinti atsižvelgiant į ekonominį to laikotarpio kontekstą. 50 rublių mokestis nurodytas senaisiais pinigais, jų perkamoji galia prilygo 5 rubliams naujųjų pinigų, įvestų po 1961 m. reformos. Lyginant su XX a. šešto dešimtmečio vidutiniu metiniu darbo užmokesčiu, kuris buvo apie 2500 rb., dailės fondo narystės mokestis atrodo gana didelis. Tačiau lyginant su dailės kūrinių užsakymų įkainiais (žr. toliau pateiktus duomenis), jis tėra simbolinis.

Pristatomi dokumentai neabejotinai įdomūs, tačiau kartu jie liudija, kad modernių laikų dailės istorijai sąskaita nėra ypač reikšmingas šaltinis, nes išlikę nemažai kitų finansinio pobūdžio dokumentų, suteikiančių platesnės informacijos tiek apie piniginius reikalus, tiek apie sandorių dalyvius. Nenutolstant nuo LSSR dailės fondo dokumentų, kaip pavyzdį galima pateikti dailės kūrinių pirkimų komisijos posėdžių protokolus, kuriuose nurodyta komisijos sudėtis, perkamų kūrinių autorių vardai,

pavadinimai, technika, išmatavimai ir, žinoma, kainos. 1965 m. gegužės 4 d. įvykusiame posėdyje komisija (Petras Aleksandravičius, Feliksas Daukantas, Vytautas Kalinauskas, Algirdas Laucius, Jonas Švažas), pirmininkaujama tapytojo Vincento Gečo, nutarė pirkti Jono Liolio, Aldonos Skirutytės, Aspazijos Surgailienės grafikos atspaudų, Rachilės Krukaitės monotipijų, Silvestro Džiaukšto, Vlado Karatajaus, Genovaitės Kariniauskaitės, Boleslovo Motūzos, Algirdo Šiekštelės ir Jono Švažo tapybos darbų (LLMA, f. 350, ap. 1, b. 386, l. 45, 46). Brangiausiai – 900 rublių – įkainota Džiaukšto figūrinė kompozicija *Sanitarai*, nors už beveik tokio pat formato Šiekštelės natiurmortą mokėta tik 220 rublių. Sumų dydį lėmė ne vien dailininko meistriškumas ir kūrinio meniškumas, bet, pirmiausia, nustatyti įkainiai: pagal juos figūrinė kompozicija kainavo daugiau negu peizažas arba natiurmortas. Tokios pačios taisyklės galiojo ir skulpūros kūrinių vertinimui.

Be abejo, neturint papildomų dokumentų analogijų principas padeda įvertinti ir sąskaitose pateiktą informaciją. Tačiau, pavyzdžiui, sutartyje paprastai nurodoma ne tik bendroji suma už kūrinį, bet ir jos išmokėjimo laikas ir dalys. Radus vieną sąskaitą arba mokėjimo kvitą, vaizdas lieka nepilnas, tuo tarpu sutartis teikia nepalyginamai išsamesnę informaciją. Žinoma, daryti išvadas pasikliovus vienu dokumentu visada rizikinga. Pavyzdžiui, skulptoriaus Petro Vaivados archyve yra išlikusi LSSR dailės fondo sutartis su juo ir skulptoriumi Bernardu Buču dėl Vilniaus Žaliojo tilto skulptūrinės grupės *Žemės ūkis* (LLMA, f. 497, ap. 1, b. 117, l. 15, 16). 1950 m. liepos 1 d. pasirašytame dokumente užfiksuota, kad dailės fondas trimis dalimis skulptoriams Vaivadai ir Bučui išmokės 30 000 rublių už skulptūrinės grupės *Žemės ūkis* natūros dydžio modelį iš molio (avanso išmokama 9000 rb.). Atrodytų, kad išvadoms apie dailininkų pajamas duomenų pakanka, kad sutartis pateikia išsamias žinias apie skulptūros įkainius. Tačiau čia pat esanti kita, 1950 m. liepos 31 d. sudaryta sutartis, priverčia suklusti: už skulptūros modelio perkėlimą iš molio į gipsą skulptoriams pagal ją buvo papildomai sumokėta 6160 rublių. Taigi bendroji suma gerokai pranoko vidutinio sovietų Lietuvos piliečio pajamas.

Finansinio pobūdžio informaciją kartais teikia ir nefinansinio pobūdžio dokumentai. Pavyzdžiui, 1958 m. birželio 18 d. oficialiame laiške SSRS dailės fondo stacionarių ir kilnojamųjų parodų skyriaus viršininkas Nazarovas SSRS dailės fondo Lietuvos skyriaus direktoriui Saboniui, atsakydamas į pastarojo laišką nr. 791 (1958 06 12), praneša, kad iš Lietuvos į Maskvą atgabenti dailininkų Jono Mikėno (dubuo – 1500 rb.), Liudviko Strolio (ąsotis – 1500 rb.), Elenos Tulevičiūtės-Venckevičienės (skulptūrėlė *Raitelis* – 300 rb.) ir Mykolo Vrubliausko (vaza – 1500 rb.) darbai jau išsiųsti į Ženevą, Tarptautinės keramikos akademijos mainų fondą. Atsiskaitymui su dailininkais jis prašo užpildyti pridedamas paraiškas (esant vaikų pridėti atitinkamą pažymą) ir atsiųsti į Maskvą. Laiško autorius taip pat lakoniškai, be jokių paaiškinimų informuoja, kad dailininkų Aldonos Ličkutės, Vaclovo Miknevičiaus ir Julijos Vyšniauskienės darbai grąžinami (LLMA, f. 350, ap. 1, b. 142, l. 28). Šis pavyzdys dar sykį patvirtina, kad žinios apie dailės kūrinių kainas, dailininkų pajamas ir pirkėjus dažnai nušviečia ir tokias sritis kaip kūrybos sklaida, dailės kūrinių migracija ir pan. Pavyzdžiui, cituotasis dokumentas apie Lietuvos keramikų kūrinių siuntimą į Šveicariją suteikia žinių apie sovietmečio tarptautinius kultūrinius mainus, apie kuriuos informacijos kol kas turime labai mažai.

LINARA DOVYDAITYTĖ, GIEDRĖ JANKEVIČIŪTĖ

SUTARTIS

Sutartis yra laisva valia sudaromas susitarimas tarp dviejų ir daugiau asmenų (subjektų), skirtas santykiui sukurti, pakeisti arba nutraukti. Sutarčių istorijos pradžia sietina su teisinių santykių užuomazgomis Antikos civilizacijoje. Romos teisėje egzistavusias dvi gamybos sutarčių formas, kurių viena aptarė asmens darbo sąlygas, kita – numatomą pagaminti daiktą, paveldėjo ir vėlesnės visuomenės.

Viduramžiais sutartys vėl paplito atsiradus laisvam darbui, tai yra maždaug nuo XII a. Jomis buvo reguliuojama daugumos kasdienių daiktų, tarp jų – ir dailės kūrinių – gamyba. Mažai pakitusi sutarčių praktika buvo tęsiama Naujaisiais ir Naujausiaisiais laikais.

Dailės istorijai svarbios sutartys, skirtos dailininko darbui (kūrybos sąlygoms, terminams, apmokėjimui ir pan.) ir kūrinio užsakymui įteisinti. Jos apibendrina ilgą kūrinio užsakymo procedūrą, nurodo bendrąsias jos gaires, svarbiausius užsakovo ir dailininko abipusius įsipareigojimus. Galima skirti dvi sutarčių rūšis. Vienos rūšies sutartys nustato konkretaus užsakomo objekto sukūrimo sąlygas. Tokiose sutartyse apibrėžiamas darbo laikas, įvardijama kūrinio paskirtis, tema ar siužetas, kaina, kartais aptariamas medžiagų tiekimas (ypač statybų sutartyse), dailininko dirbtuvės organizavimas (pameistrių, pagalbininkų dalyvavimas). Kitos rūšies sutartys nustato ilgalaikį dailininko darbą užsakovui. Tuomet apibrėžiamas darbo laikas, kartais bendrais bruožais – darbų pobūdis, taip pat atlyginimo dydis ir formos. Šios rūšies sutartims priskirtini ir dailininkų mokymą įteisinantys dokumentai.

Sutartys paprastai sudaromos keliais egzemplioriais (užsakovui ir dailininkui). Neretai sutarties sudarymo procedūrai vadovaudavo (ir vadovauja) teisininkai. Dokumentai būdavo tvirtinami miestų aktuose, jie saugoti dvarų ir bažnyčių, kitų institucijų, taip pat privačiuose archyvuose. Sutarčių autentiškumą ir legalumą patvirtina užsakovo, dailininko, teisininko parašai bei antspaudai.

Sutarčių tekstai yra informatyvaus pobūdžio, schematiški, su pasikartojančiomis pradžios ir pabaigos formuluotėmis. Pavyzdžiui, Renesanso Italijoje sutartys dažnai būdavo pradedamos kreipiniu: *Vardan Viešpaties* (lot. *In Nomine Domine* arba it. *Al Nome di Dio*), data, užsakovo vardu ir titulais ar pareigomis; po to įvardijamas dailininkas. Dokumentas užbaigiamas sutarties šalių vardais ir parašais. Pradžioje ar pabaigoje nurodoma sutarties pasirašymo vieta.

Sutarties sąlygų pateikimas priklausė nuo užsakomo objekto, sutarties subjektų – dailininko ir užsakovo, taip pat nuo sutartis apiforminantiems teisininkams įprastos praktikos (pavyzdžiui, kai kuriais atvejais jie pageidaudavo trumpinti sutartis).

Užsakymo sąlygų aprašymo apimtis įvairavo. Pavyzdžiui, Renesanso Italijoje pasitaikydavo labai detalių kūrinio siužetą, figūras, jų dydį, proporcijas, atributus ir išdėstymą, kompozicijos koloritą apibrėžiančių ar net taikytinus tapybos pigmentus įvardijančių sutarčių. Sutartis kartais lydėdavo priedai ir papildoma informacija – kūrinio eskizai, piešiniai, modeliai ar nuorodos apie sektinus pavyzdžius, atžymos apie darbų eigą ir apmokėjimą. Įvairiais istoriniais laikotarpiais buvo sudaromos ir žodinės sutartys, kurių pagrindinės sąlygos trumpai pateikiamos raštu. Žodinės sutartys ir sutarčių santraukos raštu taip pat traktuotos kaip teisinę galią turintys dokumentai.

Ankstyviausios žinomos yra Europos vėlyvųjų Viduramžių dailininkų sutartys. Lietuvoje dailininkų sutarčių praktika buvo plačiai taikoma jau paskutinių Jogailaičių laikais. Pavyzdžiui, 1534 m. liepos 22 d. italas skulptorius ir architektas Bernardino da Gianotis sudarė sutartį su Vilniaus vyskupu Jonušu įsipareigodamas per penkerius metus atstatyti gaisro sunaikintą Vilniaus katedrą. 1546 m. sausio 9 d. Severinas Boneris Žygimanto Augusto vardu pasirašė sutartį su italų skulptoriumi Giani Maria Mosca Padovano ir Giovanni Cini už 1400 auksinų sukurti karalienės Elzbietos antkapį, skirtą pastatyti Vilniuje.

Sutartys – informatyvūs dokumentai, nors turi tipinę teisinio dokumento formą, reglamentuojančią pateikiamų duomenų apimtį. Sutartyse aptinkami skirtingoms mokslo disciplinoms svarbūs duomenys. Dailininkų sutartys atsiduria bendroje teisės, kultūros, dailės, socialinės istorijos interesų erdvėje, kurioje kiekviena disciplinų išryškina skirtingus sutarties turinio aspektus. Šis teisės, ekonomikos, o mūsų

aptariamu atveju ir dailės istorijos, duomenų kompleksas lemia sutarties kaip dailės istorijos šaltinio savitumą.

Sutarčių teikiama informacija naudotasi jau ankstyviausiuose dailės istorijos tekstuose. Jomis rekonstruodamas Renesanso dailininkų gyvenimo faktus (pavyzdžiui, Michelangelo biografiją) rėmėsi ir Giorgio Vasari. Nuoseklūs sutarčių tyrimai dailės istorijos požiūriu prasidėjo XIX–XX a. sandūroje. Pirmieji šio susidomėjimo vaisiai – Italijos Renesanso dailininkų sutarčių publikacijos. Lietuvoje dailininkų sutartimis XX a. pradžioje vieni pirmųjų pradėjo domėtis Vilniaus menotyros mokyklos atstovai. Euzebijus Łopaciński s (1882–1961) rinko duomenis amatų istorijai Vilniaus archyvuose, VU Vilniaus mylėtojų draugijos ir Vrublevskių bibliotekos rinkiniuose[1]. Stanisławas Lorentzas (1899–1991) studijoje apie architektą Joną Kristupą Glaubitzą (apie 1700–1767) paskelbė sutartis su XVIII a. Vilniaus skulptoriais Hedeliais ir kitais meistrais.

Dėl informacijos kompleksiškumo sutartys plačiai taikomos šiuolaikiniuose dailės istorijos tyrimuose. Jos padeda rekonstruoti duomenis apie neišlikusius kūrinius, papildo kitų šaltinių teikiamą informaciją, leidžia patikslinti autorių, užsakovą, sukūrimo laiką ir vietą.

Naujas paskatas sutarčių studijoms suteikia XX a. antros pusės ir pastarųjų dešimtmečių socialinės meno istorijos keliamos problemos. Sutartys ypač svarbios užsakymų proceso rekonstrukcijoms. Jomis remiamasi aiškinantis socialinius dailės raidos mechanizmus, jos taip pat taikomos analizuojant kai kurias kultūros istorijos problemas. Pavyzdžiui, Rudolfas Wittkoweris (1901–1971) pasitelkė sutartis kaip vieną šaltinių, padedančių suprasti dailininko vaizdinio ir jo statuso visuomenėje pokyčius[2]. Michaelis Baxandalis (1933–2008) sutartis traktavo kaip socialines stiliaus raidos sąlygas reprezentuojančius dokumentus[3].

Sutartys ypač svarbios ekonominės krypties dailės istorijos studijoms, analizuojančiomis dailės rinkos ypatumus. Šiuo atveju kūrinių užsakymo sutartys kartu su finansiniais dokumentais yra svarbiausi rašytiniai šaltiniai, dažniausiai tyrinėjami kaip serijiniai dokumentai, analizuojant didelius reprezentatyvius jų kiekius[4].

Ne tik kūrinių užsakymą, bet ir ilgalaikį darbą įteisinančios sutartys gali būti vertingos dailininko ir užsakovo santykių, dailininko socialinio statuso, dirbtuvių veiklos analizei.

Sutartis iki mūsų dienų išlieka svarbus ir vertingas dailės istorijos šaltinis. Būdinga, kad šiuolaikinių sutarčių formos dažnai yra dar labiau unifikuotos už senųjų, tačiau kartu šios sutartys yra ir sudėtingesnės, numatančias įvairius kūrinio panaudos, teisių perdavimo, paveldėjimo ir kt. teisinius aspektus.

AISTĖ PALIUŠYTĖ

1 Duomenis apie LDK dailininkų sutartis paskelbė spaudinyje *Materiały do dziejów rzemiosła artystycznego w Wielkim Księstwie Litewskim* (Warszawa, 1946).

2 R. Wittkower, M. Wittkower, *Born under Saturn: the character and conduct of artists: a documented history from antiquity to French Revolution,* New York: Review Books, 2006 (pirmas leid. 1963).

3 M. Baxandall, *Painting and experience in fifteenth century Italy. A primer in the social history of pictorial style,* Oxford University Press, 1988 (pirmas leidimas 1972).

4 Vienas naujausių sutarčių duomenimis paremtų veikalų – M. O'Malley, *The Business of Art: Contracts and the Commissioning Process in Renaissance Italy*, Yale University Press, 2005.

Sutartis su Michelangelo dėl marmuro grupės *Pieta* Romoje

> **Versta iš:** Allogazione a Michelangelo del gruppo di marmo della Pietà in Roma. Die xxvij mensis augusti 1498, *Le lettere di Michelangelo Buonarroti pubblicate coi ricordi ed i contratti artistici*, sudaryt. Gaetano Milanesi, Firenze: Olliver, 1875, p. 613–614 (vertė ir komentarus parengė Giedrė Jankevičiūtė)

Sutartis su Michelangelo dėl marmuro grupės *Pieta* Romoje

1498 m. rugpjūčio 27 d.

Tebūnie žinoma ir aišku tam, kas skaitys šį raštą, kad garbingiausias Šv. Dionyzo kardinolas sutarė su meistru Michelangelo florentiečiu skulptoriumi, kad minėtasis meistras turės savo lėšomis padaryti marmuro Pietą, t. y. apsirengusią Mergelę Mariją su mirusiu Kristumi ant rankų, didumo sulig tikru žmogumi už keturis šimtus penkiasdešimt popiežiškųjų aukso dukatų per metus nuo darbo pradžios. Ir minėtasis garbingiausiasis kardinolas pasižada sumokėti štai tokiu būdu: pirmiausia įsipareigoja jam duoti šimtą penkiasdešimt popiežiškųjų aukso dukatų prieš darbo pradžią; ir toliau kūrinį pradėjus pasižada duoti minėtajam Michelangelo po šimtą tokių pačių dukatų kas keturis mėnesius, kad minėtieji keturi šimtai penkiasdešimt popiežiškųjų aukso dukatų būtų sumokėti per vienerius metus, jei minėtasis kūrinys bus baigtas; o jei bus baigtas anksčiau, tai jo garbingiausioji Prakilnybė įsipareigoja viską sumokėti anksčiau.

Ir aš, Jacopo Gallo, pažadu garbingiausiajam monsinjorui, kad minėtasis Michelangelo padarys minėtąjį kūrinį per metus ir tai bus gražiausia marmuro skulptūra iš šiandien esančių Romoje ir kad joks šių dienų meistras geriau nepadarytų. Ir antra vertus, minėtajam Michelangelo pažadu, kad garbingiausiasis kardinolas jam sumokės kaip aukščiau surašyta. Ir aš, Jacopo Gallo, patvirtinu, kad tai surašiau savo rankomis aukščiau minėtais metais, mėnesį ir dieną. Šiuo raštu atšaukiamas ir panaikinamas bet koks ankstesnis raštas, rašytas mano ranka arba minėtojo Michelangelo, ir tik šis lieka galioti.

Minėtasis garbingasis kardinolas man, Jacopo, avansu davė šimtą Kameros aukso dukatų ir minėtąją dieną penkiasdešimt popiežiškųjų aukso dukatų.

Jonas, Šv. Dionyzo kardinolas
Taip pat Jacopus Gallus savo ranka [pasirašė]

KOMENTARAS

Skelbiamas dokumentas – vienas pirmųjų išlikusių Michelangelo Buonarroti (1475–1564) kontraktų. Sutartis, kurios originalas saugomas Buonarroti archyve (*Archivio Buonarroti*) Florencijos muziejuje Buonarroti namai (*Casa Buonarroti*), pirmą kartą buvo paskelbta Gaetano Milanesi sudarytame Michelangelo dokumentų rinkinyje, kurį dailininko gimimo keturių šimtų metų proga parengė ir išleido Florencijos jubiliejinis komitetas. Knygos didžiąją dalį sudaro ne tik biografinę, bet ir dailėtyrinę vertę turintys Michelangelo laiškai bei prisiminimai, kurių originalai saugomi Britų muziejuje ir Buonarroti archyve. Pabaigoje pridėtas sutarčių skyrius (dokumentai iš Buonarroti archyvo) nušviečia dailininko gyvenimo ir kūrybos kelią, padeda geriau suprasti laiškuose esančią informaciją.

Milanesi leidinys – pirma išsami Michelangelo rašytinio palikimo publikacija. Vėliau dailininko laiškai, atsiminimai ir, žinoma, poezija buvo leisti daugybę kartų, publikuoti moksliniuose ir populiariuosiuose leidiniuose italų ir kitomis kalbomis: *Rime e lettere di Michelangelo Buonarroti, precedute dalla vita dell'autore scritta da Ascanio Condivi*, Firenze: G. Barbèra, 1858; *Opere varie in versi ed in prosa di Michelangelo Buonarroti il giovane*, sudaryt. Pietro Fanfani, Firenze: Felice Le Monnier, 1863; *The Letters of Michelangelo*, vertė ir komentavo E. H. Ramsden, 2 t., Stanford University Press, 1963; *Il carteggio di Michelangelo*, sudaryt. Giovanni Poggi ir kt., 9 t., Firenze: Sansoni, 1965–1995; *Michelangelo: lettere. Concordanze e indice di frequenza*, sudaryt. Paola Barocchi ir kt., 2 t., Pisa: Scuola Normale Superiore , 1994; *Michel-Ange, Correspondance*, sudaryt. Adelin Charles Fiorato, Giovanni Poggi ir kt., 2 t., Paris: Belles Lettres, 2010 ir kt.

Skelbiama sutartis yra privatus susitarimas tarp prancūzų kilmės kardinolo, Šv. Dionyzo (*Saint Denis*) abato Jeano Bilhères de Lagraulas (1434/39–1499) ir Romos bankininko Jacopo Galli. Užsakovas įsipareigoja sumokėti sutartą sumą už skulptūrą dalimis, žadėdamas laikytis susitarimo, jei ir dailininkas jo laikysis. Lai-

duotojas prisiima įsipareigojimus prižiūrėti, kad užsakovo pageidavimai būtų įvykdyti ir jis gautų „gražiausią marmuro skulptūrą iš šiandien esančių Romoje“, taip pat, kad užsakovas laiku ir tiksliai atsiskaitytų su skulptoriumi.

Įdomu, kad sutartį laidavo būtent Galli – kardinolo Raffaele Riario (1460–1521) tarpininkas byloje dėl Michelangelo skulptūros *Miegantis kupidonas*. Šį kūrinį kardinolas įsigijo kaip Antikos iškaseną, o išgirdęs gandus apie apgaulę pasiuntė Galli į Florenciją, kad tasai įsitikintų, kas yra tikrasis kūrinio autorius ir išgautų autorystės patvirtinimą iš paties skulptoriaus, jei tai pasirodytų Michelangelo darbas. Susidomėjęs nauju talentu, Riario pakvietė Michelangelo atvykti į Romą. Galli rėmė ir globojo Michelangelo, buvo savotiškas jo vadybininkas Romoje, padėjęs gauti svarbių užsakymų bažnytinėje aplinkoje. Svarbiausias jų – Vatikano *Pieta*. Laiduodamas sutartį su Šv. Dionyzo kardinolu, Galli jau turėjo Michelangelo skulptūrą *Bakchas* (1497; Florencijos Bargello muziejus), kurią, įsižeidęs dėl apgaulės įsigyjant *Miegantį kupidoną*, atsisakė pirkti *Bakchą* užsakęs kardinolas Riario.

Vatikano *Pieta* – ankstyvas Michelangelo kūrinys, paženklinęs jo romietiškojo kūrybos tarpsnio pradžią. Tai truputį didesnio už natūralų žmogaus ūgį (174 cm aukščio) sėdinčios jaunos madonos su mirusiu Jėzumi ant kelių atvaizdas, iškaltas iš balto Kararos marmuro. Šiuo metu skulptūra stovi Šv. Petro bazilikos pradžioje, įėjus pro duris pirmoje iš dešinės koplyčioje. Jos pirminė vieta – senosios bazilikos (iki XVI a. rekonstrukcijos) vadinamoji Prancūzijos karaliaus koplyčia, kurioje buvo palaidotas kūrinio užsakovas; į dabartinę vietą skulptūra perkelta 1749 m. Šiuo metu koplyčios anga yra uždengta stiklu. Tokia apsaugos priemonė pritaikyta po to, kai 1972 m. sutrikusios psichikos bazilikos lankytojas nudaužė madonai nosį ir kairę ausį. Skulptūra buvo restauruota Vatikano restauravimo dirbtuvėse; žinovai atliktą darbą laiko pavyzdiniu[5].

Vatikano *Pieta*, pasak Vasari, „pirma ir paskutinė pasirašyta Michelangelo skulptūra“ (ant įstrižai madonos krūtinę juosiančios juostos iškalta: „Michael Angelus Bonarotus Florent[inus] faciebat“), kas liudytų, „kad autorius buvo patenkintas ir didžiavosi savo darbu“. Vasari taip pat pateikia ir skulptūros ikonografijos paaiškinimą: pagal jį madona atrodo jaunesnė už sūnų, nes kūrinio autorius norėjęs perteikti

5 C. Brandi, *Il restauro. Teoria e pratica*, sudaryt. M. Cordaro, Roma: M. Cirdaro, 1994.

jos tyrumą ir skaistumą. Kiti autoriai priduria, kad Michelangelo siekė įvaizdinti garsiąją Dantes strofą: „Mergele Motina, savojo Sūnaus dukra“.

Manoma, kad Michelangelo plastiniam sprendimui, visų pirma madonos tipažui, padarė įtaką Leonardo da Vinci freska *Paskutinė vakarienė* (1494–1498; Milano Šv. Marijos Malonės (*S. Maria delle Grazie*) vienuolyno refektorius), Jacopo della Quercia (1374–1438) ir Andrea del Verrocchio (1437–1488) kūriniai. Skulptūroje modifikuota viduramžiška *Compassio Mariae* tradicija: vietoj motinos kančios vaizduojama stoiška akistata su lemties siunčiamais išmėginimais[6]. Michelangelo kūrinyje justi Florencijos kultūrinės aplinkos įtaka, persmelkta susižavėjimo klasika kupino medičiškojo neoplatonizmo ir Girolamo Savonarola[7] aistringo dvasingumo.

Skelbiamos sutarties naudą dailės istorijai liudija Michelangelo kūrybos tyrimai. Beveik ištisai jos tekstas paskelbtas Antonio Paolucci leidinyje, skirtame trims skulptūrinėms Pietoms[8]. Sugretinimas su kitais išlikusiais šaltiniais liudija, kad derybos tarp kardinolo ir skulptoriaus prasidėjo prieš 1498 m. rugpjūtį. Jau 1497 m. liepos 1 d. laiške tėvui dailininkas mini derybas su kardinolu[9]. Tų pačių metų lapkritį, o paskiau ir 1498 m. kovą kardinolas rašo Florencijos Sinjorijai, Lukos miesto tarybos nariams ir Masos bei Kararos marmuro skaldyklų savininkui markizui Alberico Malaspina, prašydamas sudaryti sąlygas Michelangelo pasirinkti tinkamą marmurą skaldyklose, jį atskelti ir pervežti į darbo vietą[10].

GIEDRĖ JANKEVIČIŪTĖ

6 Ch. De Tolnay, *The Youth of Michelangelo*, t. 1, Princeton University Press, 1947, p. 91–92.

7 Pal. Girolamo Savonarola (1452–1498) – popiežiaus Aleksandro VI paskelbtas eretiku ir pasmerktas sudeginti; Florencijos Šv. Morkaus dominikonų vienuolyno vienuolis ir abatas, garsėjęs Bažnyčios, socialinių ir politinių reformų reikalaujančiais pamokslais.

8 A. Paolucci, *Michelangelo. Le Pietà*, Milano: Skira, 1997, p. 20.

9 *Michelangelo. Grafia e biografia di un genio*, kat., Milano: Biblioteca di via Senato edizioni, 2000, p. 31.

10 M. Hirst, Michelangelo, Carrara, and the Marble for the Cardinal's Pietà, *Burlington Magazine*, t. 127, p. 154 ir toliau.

Vilniaus miesto teatro kontoros ir Alberto Žameto sutartis

> **Versta iš:** Vilniaus miesto teatro kontoros ir A. Žameto sutartis, Lietuvos literatūros ir meno archyvas (toliau LLMA), f. 44, ap. 1, b. 74, l. 29 (iš rusų k. išvertė ir komentarus parengė Helmutas Šabasevičius)

Vilniaus miesto teatro kontoros ir Alberto Žameto sutartis [nenumeruota]

1870 metų birželio 15 d. Vilniaus teatro kontora, jo prakilnybei teatro direktoriui pavedus, sudarė šią sutartį su Imperatoriškosios Sankt Peterburgo dailės akademijos akademiku Albertu Danilovičiumi Žametu žemiau išvardytomis sąlygomis:

1. P.[onas] Žametas nuo 1870 m. liepos 1 d. iki 1871 m. birželio 1 d. įsipareigoja atlikti dekoratoriaus pareigas Vilniaus teatre, paklusdamas visoms teatro nuostatų taisyklėms.
2. Iki sezono pradžios p. Žametas pagal galimybę turi pasirūpinti būtinų pirmai pradžiai uždangų, kulisų ir panašių dalykų iš tapybos ir scenos puošybos srities atnaujinimu ir pagaminimu.
3. P. Žametas sezono metu privalo gaminti naujas dekoracijas pagal pjesių turinį ir dvasią.
4. P. Žametas privalo prižiūrėti būtinus naujų dekoracijų gaminimui staliaus ir kitokio tipo parengiamuosius darbus.
5. P. Žametas turi prižiūrėti, kad prieš spektaklį dekoracijos būtų teisingai pastatomos, keičiamos ir apšviečiamos, todėl jam pavaldūs padėjėjai, dujų matuoklio inspektorius [rus. *инспектор газометра*][11], lempininkas ir mašinistas.
6. P. Žametas turi ypač stebėti, kad keičiant dekoracijas neužsitęstų antraktai.
7. Reikalui esant, p. Žametas privalo sudaryti gyvųjų paveikslų repertuarą ir jį paskirstyti trupės nariams pagal juos sudarančias figūras ir įrangą.

11 Teatre dujinis apšvietimas įvestas 1864 m. Žr. Dujinio apšvietimo įvedimo sąskaita, 1864 09 15, LLMA, f. 44, apr. 1, b. 15.

9. Nustatomas p. Žameto užmokestis: 50 sidabrinių rublių per mėnesį ir vienas pusiau benefisas per sezoną pagal bendras taisykles, kaip ir artistams, *taip pat sezono pabaigoje – dar vienas pusiau benefisas kaip dovana* [kursyvu išskirta sakinio dalis įrašyta ranka mažesnėmis raidėmis].

Ši sutartis, pasirašyta p. Žameto ir teatro reikalų įgaliotinio, patvirtinta p. teatro valdytojo, turi būti šventai ir nepažeidžiamai vykdoma.

[Pasirašo] Akademikas A. Žametas

KOMENTARAS

Rusų kalba sudarytos sutarties tekstas skelbiamas pirmą kartą. Sutartis suteikia žinių apie dailininko Alberto Žameto veiklą XIX a. septintame dešimtmetyje Vilniaus miesto teatre.

Albertas Žametas (1821–1876) – peizažistas ir teatro dailininkas, vienas žymesnių dailininkų, dirbusių Lietuvoje po 1863 metų sukilimo. 1841–1847 m. jis studijavo Peterburgo dailės akademijoje pas dailininką Maksimą Vorobjovą (1787–1855), 1850 m. dvarininko mecenato Benedikto Tiškevičiaus lėšomis išvyko į Italiją, lankė tapybos užsiėmimus Romos Šv. Luko akademijoje ir 1854 m. gavo akademijos premiją už peizažą *Nemio ežero vaizdas*. Tais pačiais metais Peterburgo dailės akademija jam už paveikslą *Romos apylinkių peizažas* suteikė „neklasinio dailininko“, o 1859 m. – akademiko vardą. Į Vilnių Žametas atvyko 1857 m. Vilniaus miesto teatre sukūrė dekoracijas Danielio François Esprit Aubero operai *Nebylė iš Portičių*[12] ir Antonio Edwardo Odynieco dramai *Barbora Radvilaitė*[13]. 1862 m. vėl išvyko į užsienį. Aplankė Angliją, Prancūziją ir Savoją, kur gyveno iki 1863 m., kol visam laikui grįžo į Vilnių. 1864 m. „dėl betvarkės Šiaurės vakarų krašte neturėdamas [...] darbo, [užėmė] Vilniaus miesto teatro dekoratoriaus pareigas“[14]. Iki tol dekoracijas Vilniaus miesto teatrui tapė Vincentas Dmachauskas (1805/07–1862); po jo mirties nuolatinio dailininko nebuvo.

12 1859 02 01 afiša, Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus (toliau LTMKM).

13 1860 04 28 afiša, LTMKM.

14 Lietuvos centrinis valstybinis istorijos archyvas, f. 789, ap. 14, b. 14ž, l. 13.

Žameto tapytų dekoracijų bei eskizų neišliko, tačiau galima manyti, kad jo dekoracijų projektai artimi peizažinei tapybai. Žameto dekoracijos nuolat sulaukdavo gerų atsiliepimų – 1865 m. pradžioje pastatytos Vincenzo Bellini operos *Norma* recenzijoje (tai gana retas atvejis pirmaisiais metais po sukilimo) Žameto dekoracijos, ypač 4 veiksmo, pavadintos „tiesiog nuostabiomis“[15].

Duomenų apie Žameto dekoracijas įvairių žanrų spektakliams suteikia teatro afišos. Jose minimi pastatymai *Motinos palaiminimas*, arba *Vargas ir garbė*[16], Victoro Hugo drama *Ispanų dvarininkas donas Cesaras de Bazanas*[17], Aleksandro Ostrovskio drama *Audra*[18], Eugène'o Scribe'o drama *Adriana Lecouvreur*[19], Levo Mejaus drama *Caro sužadėtinė*[20] ir kt. Vilniaus miesto teatre Žametas dirbo iki pat mirties – 1876 m.

Vilniaus miesto teatro kontoros ir Žameto sutartys (jų yra išlikusios kelios) yra vertingas šaltinis Lietuvos dailės ir teatro tyrimams. Numalšinus 1863 m. sukilimą, retas dailininkas galėjo tikėtis pastovių pajamų už kūrybinę veiklą. Užtikrintą pragyvenimo šaltinį turėjo tik tie, kurie dėstė mokymo įstaigose. Dailininkų kūrybinis gyvenimas vegetavo. Darbas teatre Žametui suteikė galimybę gauti nuolatines pajamas už profesinę veiklą. Pristatomos sutarties galiojimo terminas patikslina Vilniaus miesto teatro sezono trukmę, apibrėžia XIX a. antros pusės teatro dekoratoriaus pareigas – be dekoracijų atnaujinimo ir kūrimo, jis vadovavo pagalbiniam personalui, aptarnavusiam spektaklį, t. y. koordinavo apšvietėjų ir scenos mašinistų darbą, privalėjo prižiūrėti, kad keičiant dekoracijas neužsitęstų spektaklių pertraukos. Į sutartį įrašyta ir „gyvųjų paveikslų“ rengimo pareiga – tai XIX a. populiarus teatro žanras, Vilniuje kultivuotas ir profesionaliojoje, ir mėgėjų scenoje.

Sutartis rašyta ranka, skirtingai nei sutartys su aktoriais, kurios buvo pildomos Abelio Syrkino tipografijoje atspausdintuose blankuose, paliktose vietose įrašant aktoriaus pavardę. Čia skelbiama sutartis nėra patvirtinta, nors daugumos kitų 1870–1871 m. sezono sutarčių pirmojoje lapo pusėje dešiniajame kampe yra generalinio

15 Театр, *Виленский Вестник*, 1865 01 22.

16 1866 09 11 afiša, LTMKM.

17 1866 09 16 afiša, LTMKM.

18 1866 09 27 afiša, LTMKM.

19 1866 10 11 afiša, LTMKM.

20 1866 10 21 afiša, LTMKM.

teatro valdytojo generolo leitenanto Michailo Ceidlerio (1816–1892; šias pareigas jis ėjo 1869–1872 m.), o antrojo lapo apačioje – teatro įgaliotinio Piotro Zelingerio parašai. Ranka rašyta ir minimo sezono sutartis su scenos prižiūrėtoju Ivanu Kondratjevu – jam buvo pavesta pildyti teatro knygas, užrašinėti vėluojančiuosius į repeticijas, spektaklio išvakarėse atitinkamoms tarnyboms pateikti rekvizito, kostiumų ir dekoracijų sąrašus[21]; jo darbas sutartyje vertinamas trylika sidabrinių rublių per mėnesį. Ranka rašytos ir sutartys su teatro choristais, taip pat smuikininku, Vilniaus teatro orkestro kapelmeisteriu Vasilijumi (Wolfu) Ebannu (1832 ar 1835–1888), nurodomas jo užmokestis – šimtas sidabrinių rublių per mėnesį[22].

Tas pats tekstas su tokiu pačiu suderėtu atlyginimu beveik be pakeitimų perrašytas ir 1872 m. birželio 24 d. sutartyje su Žametu, tik čia numatyta, kad tapyti dekoracijas jam skiriamas pagalbininkas, kurį pasirinkti turi teisę pats Žametas. Šioje sutartyje yra ir teatro direktoriaus generolo leitenanto Ceidlerio, ir teatro kontoros valdytojo Zelingerio parašai[23].

Paskutiniame sutarties punkte įrašyta atlygio suma atskleidžia dailininko darbo piniginį įvertinimą: aktoriai gaudavo nuo 20 iki 25 rublių per mėnesį, o minėtieji pusiau benefisai atnešdavo 100–150 rublių pelno. Dailininko užmokesčio lyginamąją vertę galima suprasti iš Žameto darbo Vilniaus miesto teatre metu dienraštyje *Виленский Вестник* (*Vilniaus žinios*) spausdintų skelbimų: vynų iš Šampanės kaina buvo nuo 60 kap. iki 2 rub. už butelį[24], metinė dienraščio *Виленский Вестник* prenumerata atsiimant redakcijoje kainavo 8 rub., su pristatymu – 10 rub.[25], o aukcione parduodamo vienaukščio medinio namo Vilniaus Kalnuotame skersgatvyje pradinė kaina nurodyta 551 rub. 24 kap.[26]. Pajamų už kultūrinius renginius dydį leidžia suvokti informacija apie tai, kad pianistas J. O. Jodko už koncertą Slucko gimnazijoje surinktus pinigus – 215 rub. 65 kap. – perdavė šios gimnazijos direktoriui, kad šis paskirstytų juos vargin-

21 Vilniaus miesto teatro kontoros ir I. Kondratjevo sutartis, LLMA, f. 44, ap. 1, b. 74, l. 24.

22 Vilniaus miesto teatro kontoros ir V. Ebbano sutartis, LLMA, f. 44, apr. 1, b. 74, l. 26.

23 Vilniaus miesto teatro kontoros ir A. Žameto sutartis, LLMA, f. 44, apr. 1, b. 93, l. 43.

24 *Виленский Вестник*, 1869 04 24.

25 *Виленский Вестник*, 1872 03 07.

26 *Виленский Вестник*, 1873 05 21.

giausiems moksleiviams[27]. Laikraštyje ne mažiau vietos skirta pranešimui apie tai, kad Mogiliovo gubernijos Oršos pavieto rabino Liubavičiaus sūnus Samuilas Špejersonas mirus tėvui paaukojo 30 rublių Dubrovskio I lygio žydų mokyklai[28]. Tai liudytų, kad net 30 rub. auka buvo žiniasklaidos dėmesio vertas įvykis. Taigi 50 rublių dailininko uždarbį galima laikyti pakankamu.

HELMUTAS ŠABASEVIČIUS

27 *Виленский Вестник*, 1872 03 07.

28 *Ibid.*

TESTAMENTAS

Testamentas – įstatymo nustatyta tvarka ir forma sudaromas asmeninis testatoriaus patvarkymas dėl paliekamo turto, turtinių teisių ir pareigų mirties atveju. Šio teisinio instituto samprata yra romėnų teisės palikimas, tačiau Viduramžių ir Baroko laikotarpiais testamentas įgijo religingumą išreiškiantį turinį: jis tapo priemone pasirūpinti savo nemirtingos sielos ir mirtingo kūno ateities gerove. Todėl šis istorinis šaltinis istorikų, tarp jų ir dailės istorikų, darbuose dažnai siejamas su krikščioniško religingumo tyrinėjimais. Testamento kaip dailės istorijos šaltinio pristatyme remtasi Lietuvos paveldu.

Testamento kaip teisinio akto sklaida Lietuvoje susijusi su valstybės krikštu ir po jo vykusiu christianizacijos procesu. Nuo XV a. pab. pastebimas testamentų gausėjimas, sietinas su rašto kultūros įsigalėjimu ir privačių žmonių užrašymais bažnyčioms. Testamentas LDK pirmiausia buvo krikščioniškas nuostatas išreiškiantis aktas, bet ne mažiau svarbus ir tvarkant nuosavybės reikalus.

Testamento struktūrą atskleidžia formuliaras, suteikdavęs šiai teisinių dokumentų rūšiai oficialiai galiojančio dokumento statusą[1]. Testamentai buvo pradedami invokacijos – Dievo vardo šaukimo formuluote. Toliau paprastai eidavo preambulė, moralinis-etinis testamento sudarymo pagrindimas. Paprastai po testatoriaus įvardijimo, jo luomo ir administracinės priklausomybės nurodymo pateikiamas psichinės būklės apibūdinimas, nes pagal Lietuvos Statutus galiojo tik turint gerą atmintį ir sveiką protą sudarytas testamentas. Esminė ir svarbiausia formuliaro dalis buvo dispozicija. Joje pagal testatoriaus valią paskirstomas turtas, nustatomi testamen-

1 Plačiau apie testamentų struktūrą žr.: L. Karalius, Testamentai, *Lietuvos Didžiosios Kunigaikštijos kultūra: tyrinėjimai ir vaizdai*, Vilnius: Aidai, 2001, p. 714–723.

to vykdytojai bei nepilnamečių vaikų globėjai, įrašomi įvairūs įpareigojimai įpėdiniams ir t. t.

Pirmiausia testatorius turėdavo pasirūpinti savo siela ir kūnu. Testatorius pažymėdavo savo sielą patikįs Dievui, o kūną – žemei, kartais nurodydamas palaidojimo vietą ir aptardamas palaidojimo būdą. Toliau testatorius, jei pageidavo, skirdavo paramą Bažnyčiai. Dovanojimus Bažnyčiai skirdavo tiek katalikai, tiek protestantai, jų randama ir bajorijos, ir miestiečių testamentuose. Fundacijos bažnyčioms būdavo pažymimos testamente, net jeigu atskirai surašoma ir konkreti dovanojimo sutartis.

Po dovanojimų Bažnyčiai testamente nurodoma dispozicija artimųjų ir tarnų naudai. Pradžioje stengiamasi sureguliuoti skolų reikalus, tuomet dalijamas turtas artimiesiems. Paveldėtojų sąraše pirmumas teiktas testatoriaus sutuoktiniui, kita turto dalis atitekdavo vaikams. Turtas tolimesniems giminaičiams dažniausiai paliekamas neturint sutuoktinio ar kitų artimų įpėdinių (bevaikės šeimos). Įvairios sumos ar kitokios atsidėkojimo formos buvo paskiriamos tarnams.

Fundacijų, palaidojimo vietų minėjimas testamentuose – svarbus šaltinis bažnyčių statybos ir įrengimo istorijos tyrinėjimams. Užrašant fundaciją, testamentuose dažnai nurodoma, kad fundatorius su šeimos nariais nori būti palaidotas savo įrengtos koplyčios rūsyje arba po savo statytu altoriumi. Nuo XVII a. pradžios atskirų bažnyčių statyba buvo remiama ir su intencija, kad jos bus naudojamos kaip giminės nekropolis. Testamentuose galėdavo būti aptariami konkretūs bažnyčių statybos klausimai, pavyzdžiui, testatorius nurodydavo testamento vykdytojams savo pageidavimus dėl architektų samdymo: Vilniaus vyskupas Mykolas Zenkovičius 1762 m. testamentu paskyrė 50 000 timpų mūrinės parapinės bažnyčios Lydoje statybai ir prašė testamento vykdytojo šiam darbui pasamdyti Joną Kristupą Glaubicą (apie 1700–1767) arba „kitą gerą architektą“.

Testamentų informacija gali nušviesti įvairius dailininkų gyvenimo aspektus. Pavyzdžiui, iš 1666 m. tapytojo Luko Pochareckio (m. iki 1666 03 16; minėtas 1638, 1643 Lvove, paskiau Vilniuje) surašyto testamento sužinome, kad jis per XVII a. vidurio karus neteko viso turto, o gyvenimo pabaigoje pasiligojęs nebegalėjo dirbti ir buvo išlaikomas smulkia prekyba besiverčiančios žmonos. Testamentu paskirstomas dailininko turtas itin iškalbingai parodo jo socialinę padėtį. Iš panašių pavyzdžių minėtinas, pavyzdžiui, 1705 m. italų stiuko lipdytojo Giovanni Pietro Perti (1648–1714)

Vilniuje surašytas testamentas, atskleidžiantis, kad Perti vertėsi ne tik dailininko amatu, bet buvo ir gelumbės pirklys, bankininkas bei palūkininkas, turėjęs du palivarkus Šveicarijoje ir dvarelį Vilniuje, Antakalnyje, bei valdęs Grigeliškių palivarką. Iš testamentų taip pat galime sužinoti apie dailininko darbo santykius: tame pačiame Perti testamente minima, kad Vilniaus vaivada Kazimieras Jonas Sapiega nesumokėjo jam už penkerius darbo metus stiuko lipdiniais puošiant Vilniaus Antakalnio trinitorių bažnyčią.

Iki XIX a. dailės kūriniai neišskiriami tarp testamente minimų paveldimų daiktų. Dažniausiai mirus asmeniui buvo sudaromas jo turto inventorius, į kurį buvo surašomi visi namų įrangos ir apyvokos daiktai, tarp jų – ir paveikslai, skulptūros, brangūs audiniai ir pan. meniški dirbiniai. XIX a. ima keistis dailės kūrinių vertinimas ir jie tampa išskirtiniu paveldėjimo objektu. Pačioje šio amžiaus pradžioje – 1807 m. – tapytojo Pranciškaus Smuglevičiaus (1745–1807) surašytame testamente minimos sūnėnui paliekamos graviūros, o buvusiam tarnui – paveikslas *Agripina*, vertas 500 raudonųjų auksinų.

Modernioje visuomenėje testamentas prarado religingumą išreiškiantį turinį, tapo vien teisiniu nuosavybės teises ir pareigas reguliuojančiu dokumentu. 1840 m. Lietuvoje nustojus galioti Lietuvos Statutui ir įsigaliojus Rusijos imperijos įstatymams, testamentai galėjo būti sudaryti pas notarą, dalyvaujant trims liudytojams, arba surašomi namie, dalyvaujant dviem liudytojams, kurie patvirtindavo testatoriaus asmenybę ir veiksnumą. Tokia tvarka galiojo iki 1940 m.

Modernių testamentų studijos dailės istorijos požiūriu nėra tokios reikšmingos, kaip senųjų testamentų tyrimai, nes paprastai testamente užfiksuotos žinios pateikiamos ir kituose šaltiniuose. Vis dėlto kai kurios detalės kartais aptinkamos tik testamente. Pavyzdžiui, iš Niujorke mirusios dailininkės Elenos Urbaitis (1922–2006) testamento sužinome, kaip ji paskirstė savo paliekamus dailės kūrinius tarp Lietuvos dailės muziejaus ir Nacionalinio M. K. Čiurlionio dailės muziejaus, kiek lėšų savo kūrybos parodai Lietuvos dailės muziejuje surengti, kiek – savo antkapinio paminklo Vilniaus Antakalnio kapinėse statybai, ir kad būtent jos valia paminklo autoriumi tapo Mindaugas Navakas. Netikėtai mirusi grafikė Elvyra Kairiūkštytė (1950–2006) apdairiai visą savo turtą paliko vaikystės draugei, žinodama, kad būtent šis žmogus sugebės apginti jos interesus ir pasirūpins kūrinių išsaugojimu bei

meninio palikimo sklaida. Be abejo, panašių teisinių dokumentų tyrimas reikalauja papildomų šaltinių panaudojimo, iš jų gautos informacijos sugretinimo, nes šiuolaikinių testamentų kalba yra itin lakoniška ir šykšti.

Studijuojant testamentus kaip šiuolaikinės dailės istorijos šaltinį, svarbi testamento teisinė reikšmė autorių teisių požiūriu. Šį aspektą, remdamasi Lietuvos šiuolaikine teise, pristato teisininkė Karolina Bubnytė-Montvydienė.

Testamentu vadinamas nustatytos formos vienašalis sandoris, kuriuo palikėjas išreiškia savo valią nurodydamas, kam jam mirus turi atitekti atitinkamas testamente aptartas turtas. Turto palikimas testamentu – vienas iš turto perdavimo kitiems asmenims būdų. Naudodamasis nuosavybės laisvės principu, savininkas gali laisvai disponuoti savo turtu. Šis principas lemia ir testamento laisvės principą, t. y. laisvą turto savininko galimybę palikti savo turtą testamentu, kam jis nori. 2000 m. Lietuvos Respublikos civilinio kodekso 5.2 straipsnio 2 dalyje numatyta, kad pagal įstatymą paveldima tik tada ir tik tiek, kai ir kiek tai nepakeista testamentu. Įpėdiniais pagal testamentą gali būti fiziniai arba juridiniai asmenys, valstybė ir savivaldybės. Kita vertus, dėl šeimos interesų apsaugos testamento laisvė ribojama nustatant privalomąją palikimo dalį. Pagal Lietuvos Respublikos civilinio kodekso 5.20 straipsnio 1 dalį teisę į tam tikrą privalomą palikimo dalį turi palikėjo vaikai (įvaikiai), sutuoktinis, tėvai (įtėviai), kuriems palikėjo mirties dieną reikalingas išlaikymas, nepaisant testamento turinio.

Autorių teisės požiūriu svarbu tai, kad turtinės ir neturtinės autorių teisės į kūrinį nesiejamos su nuosavybės teise į materialųjį objektą, kuriuo tas kūrinys išreikštas. Tad paveldint pagal testamentą turtinės autoriaus teisės gali pereiti kartu su visu paveldimu turtu kaip jo sudėtinė dalis, tačiau gali būti paveldimos ir atskirai nuo viso palikėjo turto pagal atskirą testamentinį patvarkymą. Kita vertus, atskiras testamentinis nuosavybės teisių į dailės kūrinius patvarkymas, neaptariant autoriaus turtinių teisių likimo, reiškia tik nuosavybės teisių į šiuos kūrinius paveldėjimo nustatymą ir neapima autoriaus turtinių teisių paveldėjimo.

Tokiu atveju, esant įstatyminių įpėdinių, pagal įstatymą autoriaus turtinės teisės pereitų jiems, o įpėdinių nesant – valstybei. Neturtinės autoriaus teisės (teisė į kūrinio neliečiamybę, autoriaus vardą bei autorystės teisė) nepaveldimos nei pagal testamentą, nei pagal įstatymą. Asmuo, paveldėjęs turtines autoriaus teises, kartu yra

įpareigojamas apsaugoti autoriaus neturtines teises nuo galimų pažeidimų. Autorių asmeninių neturtinių teisių apsaugos tvarka po autorių mirties, kai nėra jų įpėdinių, taip pat kai pasibaigia autorių turtinių teisių, kurias buvo paveldėję jų įpėdiniai, galiojimo terminai, nustato 2003 m. rugpjūčio 12 d. Vyriausybės nutarimas nr. 1018, pagal kurį valstybės įgaliota institucija šioje srityje yra Kultūros ministerija.

Autoriaus turtines teises paveldėjimo pagal testamentą (taip pat ir pagal įstatymą) pagrindu įgijęs asmuo jomis gali naudotis 70 metų po autoriaus mirties, o kūrinio bendraautorystės atveju – 70 metų po paskutiniojo iš bendraautorių mirties (LR autorių teisių ir gretutinių teisių įstatymo 35 straipsnis). Jeigu asmuo testamento nepaliko arba testamentas (ar jo dalis) pripažįstamas negaliojančiu arba apima ne visą palikėjo turtą, arba įpėdinis atsisakė ar nepriėmė palikimo, negali paveldėti ar mirė prieš atsirandant palikimui, paveldima pagal įstatymą: LR civilinio kodekso 5.11 straipsnyje nustatytos šešios eilės įpėdinių (paskesnių eilių įpėdiniai paveldi tik nesant pirmesnių eilių įpėdinių). Jei įpėdinių nei pagal įstatymą, nei pagal testamentą nėra, mirusiojo turtas paveldėjimo teise pereina valstybei.

LINA BALAIŠYTĖ, KAROLINA BUBNYTĖ-MONTVYDIENĖ

Alberto Goštauto testamentas

> **Versta iš:** Testamentum Magnifici Alberti Gastoldi Comitis a murata Gieranoni Domini et heredis de Tykocyn Palatini Vilnensis Magni Ducatus Lituanie Cancellarii Belscensis et Mozirensis Capitanei etc. etc., *Kościół Zamkowy czyli Katedra Wileńska w jej dziejowym, liturgicznym architektonucznym i ekonomicznym rozwoju*, t. 2, sudaryt. Jan Kurczewski, Wilno: Nakładem i drukem Józefa Zawadzkiego, 1910, p. 103–107 (iš lotynų k. vertė Irena Katilienė, vertimą redagavo ir komentarus parengė Birutė Rūta Vitkauskienė)

Viešpaties vardu Amen. Kadangi pagal tokį įstatymą ir pareigą visi be išimties gimstame, jog kai tik mūsų Sutvėrėjas ir Atpirkėjas pas save pašauks, tučtuojau iš čia mums reikės iškeliauti, kad pagaliau nieko nėra tikriau už mirtį, o nieko netikresnio už pačią mirties valandą. Dėl to aš, Albertas, Martyno sūnus, Goštautas, Mūrinių Geranainių grafas, Tikotino paveldėtojas ir ponas, Bielsko, Mozyriaus seniūnas ir Bobruisko, Borisovo ir Utenos laikytojas, norėdamas paskutinę savo dieną naudingame apmąstyme praleisti ir su tuo ir dievobaimingais darbais laiku iš savo valdų, geriausio galingiausio Dievo man laikinai skirtų ir suteiktų, pasitraukti į švenčiausiojo Jo vardo garbę, dosniai paaukoti niekieno neverčiamas, nestumiamas, dėl to ilgu ir brandžiu svarstymu ir sprendimu, savo viduje priimtu visiems dignitoriams [priimtu] būdu, keliu, teise, stiliumi ir forma, kuriais geriau ir veiksmingiau gali ir turi būti, dabartinį mano testamentą darau, išdėstau ir paskiriu ir kitaip paskutinę savo valią [išreiškiu] būdu, kuris yra toks. Pirmiausia, savo sielą, po to, kai iš kūno grandinių išsilaisvins, – Dievui Visagaliui Sutvėrėjui ir savo Atpirkėjui, iš kurio ją ir gavau, ir Jo Švenčiausiajai Mergelei Motinai Marijai, ir mano ypatingiems globėjams, kurių vardus mano gyvenimo dienomis garbinti ir šlovinti buvau įpratęs ir apskritai visiems šventiesiems pavedu ir patikiu. O kūną – žemei, iš kurios gavo pavidalą. Jį palaidoti pasirenku savo koplyčią, kurią paprasti žmonės Goštautų [vardu] vadina, Vilniaus Šv. Stanislovo katedroje esančią; ten ir ne kur kitur palaidotas galutinai noriu būti. Kaip tik tą koplyčią, neseniai nuo ugnies siautėjimo iš pagrindų beveik sunaikintą ir sudegusią, nemenkais savo ištekliais ir lėšomis iš naujo atstačiau ir atnaujinau. Jos kunigus arba mansionarijus, dieviškąsias apeigas kiekvieną dieną atliekančius, nustatytomis ir deramomis metinėmis pajamomis amžinai iš anksto

aprūpinau, apdovanojau ir palikau patenkintus. Be to, dėl šios mano koplyčios didesnio grožio ir papuošimo, Visagalio Dievo šlovei ir garbei ir naudojimui dieviškajai tarnybai ir patarnaujantiesiems, kad kuo didingiau joje būtų [tos apeigos] atliekamos, duodu, dovanoju, skiriu ir užrašau amžinu ir neatšaukiamu dovanojimu savo auksinius ir sidabrinius indus ir daiktus, ir kunigiškus apdarus, kuriuos visus ir po vieną, kad kuo aiškiau atrodytų ir būtų žinoma taip paeiliui išskaičiuoju ir įvardiju. Pirmiausia – kieliką iš aukso gryniausio, brangakmeniais ir perlais papuoštą, kurio patena yra sidabrinė, paauksuota; taip pat kitą senovinio darbo kieliką – sidabrinį, paauksuotą, sykiu su patena, kuriuo, kaip įprasta tvirtinti ir teigti, šventasis Prahos vyskupas Albertas[2] Išganytojui Kristui prie altoriaus Mišių auką iš tikrųjų atnašaudavęs. Taip pat monstranciją – sidabrinę, 24 sidabrinių markių[3] svorio su šv. Jono Krikštytojo kaulų relikvijomis, priklausiusią prakilniajai poniai Sofijai, mano brangiausiai žmonai, jos pačios valia ir reikalingu sutikimu užrašau. Antrą monstranciją – sidabrinę, taip pat su šv. vyskupo Alberto kaulais ir trečią, tokią pat sidabrinę, su šventųjų mergelių Margaritos, Daratos ir Apolonijos dantimis, kuri sveria 24 markes. Taip pat kryžių – sidabrinį, dalinai paauksuotą, 25 markių [svorio]. Vėlgi – kitą kryžių, krištolinį, dvidešimties markių svorio, iš visų pusių nuostabiai papuoštą. Taip pat du sidabrinius kandeliabrus – didelius, 24 markių svorio. Taip pat pulpitą, sidabrinį, trisdešimties markių svorio. Taip pat dvi sidabrines ampules, trijų markių [svorio], paauksuotas ir brangiais akmenėliais papuoštas. Taip pat du kryžius – sidabrinius, trylikos su puse markių svorio. Pagaliau arnotus arba viršutinius apeigų apdarus, kuriuos patys visuotinai vadina *ornaty*, septynis, kurie pagal apdarų rūšį ir spalvą taip yra suskirstyti. Pirmasis – iš auksu siuvinėto atlaso, be to, su dideliu kryžiumi iš perlų ir humerolas su šv. Onos, šv. Jokymo ir šv. Juozapo atvaizdais taip pat iš perlų, kitados šviesaus atminimo mano tėvo pono Martyno Goštauto, Trakų vaivados, įsigytas. Antrasis – avietinės spalvos iš altembaso, auksu siuvinėto su dideliu kryžiumi iš perlų ir perlais nusagstytu humerolu su šv. Aleksiejaus ir kitų [šventųjų] atvaizdais. Trečiasis – iš auksu ataustо atlaso, siuvinėtas šilku ir auksu, ir

2 Adalbertas Vaitiekus (apie 956–997) – šventasis kankinys, Prahos vyskupas, X a. pab. misionierius, krikštijęs prūsus.

3 Markė – senovinis svorio vienetas Lietuvoje, lygus 195,90 g.

perlais [siuvinėtas] humerolas, kuriame – Veronikos [šydo] atvaizdas, prilaikomas dviejų angelų. Ketvirtas – iš rusvo brokato su brangakmeniais ir perlais ir su sidabrinėmis paauksuotomis juostelėmis. Penktasis – iš rusvo aksomo su kryžiumi ir humerolas iš avietinio aksomo su perlais, o jame – šlovingas mūsų Išganytojo Jėzaus vardas spinduliuose taip pat iš perlų. Šeštasis – iš balto damasto, atausto auksu su kryžiumi, o humerolas iš avietinio atlaso, ištisai auksu ir sidabru išsiuvinėto. Septintasis – iš turkiško avietinės spalvos brokato. Tie paminėtieji arnotai visi ir kiekvienas atskirai turi savo specialius ir nepriekaištingos būklės reikmenis. Taip pat šlovingiausiosios mūsų Viešpaties Motinos Mergelės Marijos ant lentos pieštą paveikslą, nutapytą graikiška maniera [bizantiško stiliaus] su brangiaisiais akmenėliais ir perlais. Noriu, kad jis būtų padėtas ir patalpintas mano kapo galvūgalyje ir kad amžinai ten pasiliktų ir niekur iš tos vietos kad nebūtų perkeliamas. Taip pat ir atvaizdus iš alebastro ir kitus iš vienaragio rago[4], skoningai ir meistriškai išskaptuotus, paprastai *Seysussy*[5] vadinamus, sidabru kaustytus; noriu, kad būtų padėti ir patalpinti iš šono prie mano kapo; taip pat tebus amžinai ten laikomi ir niekada nepašalinami. Visus šiuos aukščiau aptartus dalykus sykiu ir kiekvieną atskirai, kai tik būsiu Dievo valia iš šio gyvenimo paimtas, mano sutuoktinė Sofija ir mano sūnus Stanislovas, mano palikuonis brangiausias, tebus įpareigoti ir prisaikdinti į mano minėtą koplyčią atnešti ir specialioje šios koplyčios saugykloje, mano tam tikslui joje rūpestingai iš mūro pastatytoje, sudėti ir koplyčios nuosavybei atiduoti. O kad visi minėti dalykai sykiu ir kiekvienas atskirai mano minėtai koplyčiai užrašyti ir Visagalio garbei paskirti ir dovanoti jokio pakenkimo ar sugadinimo nepatirtų ir dėl to kokiu nors blogu nepalankumu viešai ar slaptai nebūtų atpirkti, atkakliai prašau ir prisaikdinu, pasiremdamas šiuo mano testamentu, garbiąją Vilniaus katedros kapitulą, kad dėl dieviškojo tikėjimo ir mano dabartinio prašymo malonėtų kiekvienais metais viską apžiūrėti, būtent, ar kas nors nesugadinta ar kaip nors nesulaužyta, tačiau kad kas nors nė mažiausios tokios revizijos pretekstu iš minėtos koplyčios nebūtų kitur išnešama, bet kad viskas patikrinta nuolat aukščiau minėtoje koplyčioje, jos skliautuotoje saugykloje būtų saugoma ir amžinai pasiliktų. Tam tegul teiksis garbioji Vilniaus katedros kapitula išrinkti ir paskirti, kaip reikalautų būtinybė, ką nors iš mano minėtos koplyčios mansionarijų presbiterių – vyrą dorą ir patikrinto tikėjimo, kuriam aukščiau apibūdintos iždinės sargybą derėtų pavesti. Iždinės raktus saugoti reikia bažnyčios lobyne ir išskirtinai tik per didžiąsias šventes naudotis šiais indais ir brangenybėmis ar šventais apdarais, o pasibaigus Mišioms tuos indus ir apdarus vėl reikia koplyčios iždinėje paslėpti kapitulos dėmesį kreipiant, kad kuo saugiau ir nepažeidžiamiau minėtieji indai ir apdarai amžinai būtų rūpestingai saugomi. Juk ir Šv. Mikalojaus bažnyčią, esančią greta mano Geranainių pilies, išrūpinau iš Šv. Apaštalų Sosto nemenkomis savo išlaidomis ir įtikinėjimu iš parapinės sugrąžinti į koleginę, kurios rektoriumi prepozitas infulatas per jo šventenybę [popiežių] yra viršininkas, ir dešimt presbiterių prebendarijų giedoti amžinai kasdienes kanonines valandas ir trys prebendarijai vikarai joje mano paskirti ir garbingomis ir pakankamomis metinėmis pajamomis tiek patsai prepozitas, kaip ir presbiteriai, kiekvienas be išimties jų atskirai aprūpinti. O kad tuo karščiau ir didesniu rūpesčiu ir reikiama pagarba dieviškasis tikėjimas toje pačioje kolegiatoje jos patarnautojų būtų vykdomas ir Kristų tikintieji tuo karštesniu atsidavimu ir savo širdžių rūpesčiu užsidegtų, tai pačiai Geranainių Šv. Mikalojaus koleginei bažnyčiai, Visagalio Dievo ir Jo Švenčiausiosios Motinos Mergelės Marijos, ir minėtos bažnyčios globėjo Šv. Mikalojaus vyskupo, ir visų šventųjų šlovei ir garbei duodu, dovanoju, paskiriu ir užrašau: tokiu pat amžinu ir neatšaukiamu dovanojimu monstranciją – didelę, sidabrinę, paauksuotą, 56 markių svorio, naudoti per iškilmingiausias šventes, kitą monstranciją – tokią pat sidabrinę, 13 markių svorio; taip pat kryžių – sidabrinį, dalinai paauksuotą, šešių su puse markių svorio su keturiais įsodintais akmenėliais. Taip pat sidabrinį smilkytuvą, didesnį, aštuonių markių svorio, o kitą, mažesnį, taip pat sidabrinį, dviejų markių ir aštuonių skatikų svorio; taip pat taurelę – sidabrinę, su šaukštu, dėžutę smilkalams, vienos markės ir penkių skatikų [svorio]. Taip pat infulą arba kitaip vyskupo mitrą, perlais ir brangiais akmenėliais gana puikiai papuoštą, taip pat mišiolą sidabro apkaustais šešių su puse sidabro markių [svorio] naujai papuoštą; taip pat vyskupo lazdą – pastoralą, sidabrinį, paauksuotą, puikų, vienuolikos markių [svorio]; taip pat dvi lazdas – sidabrines, dvylikos markių svorio, taip pat du pacifikalus – sidabri-

4 Greičiausiai iš dramblio kaulo.

5 Publikacijoje akivaizdžiai netiksliai perrašytas žodis; greičiausiai *Deesis*, *Deisus* – siužetas, vaizduojantis *Švč. M. Mariją* ir šv. Joną Krikštytoją meldžiančius Kristų. Plg. originalą: Vilniaus kapitulos privilegijų knyga (*Liber Privilegiorum*), 1391–1561, LMA Vrublevskių bibliotekos Rankraščių skyrius, F 43-202 (VKF-442).

nius, paauksuotus, apskritus, trijų su puse markių svorio ir trečią pacifikalą, sidabrinį, paauksuotą, taip pat apskritą, be pėdos, pusantros markės svorio; taip pat altorėlio formos relikvijorių su vieno šventojo iš nekaltųjų [vaikelių?] galva ir daugybe kitų šventųjų relikvijų. Taip pat dvi medines rankas[6], paauksuotas su vienuolikos tūkstančių mergelių relikvijų kaulais. Taip pat arnotų, arba kunigų apdarų, – dvylika, iš kurių pirmasis – avietinės spalvos auksu ataustо brokato, be kryžiaus, ir humerolas iš perlų, antrasis – iš atlaso, aukso siūlu siuvinėtas, su kryžiumi iš perlų, ir humerolas toks pats iš perlų; trečiasis – iš auksu atausto atlaso, siuvinėtas avietinės spalvos šilku ir sidabro gijomis išsiūtu kryžiumi, o humerolas iš perlų ir jame Veronikos [šydas] su angelais, ketvirtasis – iš aukso siūlu atausto atlaso ir humerolas iš avietinės spalvos atlaso su perlais ir akmenėliais, penktasis iš rusvo aksomo su kryžiumi, sidabro gijomis išsiuvinėtu, ir brangakmeniais, o humerolas iš juodo aksomo su perlais, jame – mūsų Atpirkėjo Jėzaus vardas spindulių vainike iš perlų; šeštasis – iš žalio aksomo, su kryžiumi, ir humerolas su perlais ir akmenėliais; septintasis – iš avietinės spalvos auksu atausto brokato, su kryžiumi; aštuntasis – iš brokato, su avietiniu ir baltu šilku; devintasis – iš auksu atausto balto damasto, su avietiniu ir žaliu šilku, ir humerolas, kuriame – Jėzaus vardas tarp spindulių iš perlų; dešimtasis – iš žalio aksomo, su kryžiumi; vienuoliktas – iš juodo aksomo ir balto šilko; dvyliktas – iš dangaus spalvos aksomo ir melsvai žalio šilko. Taip pat palijų – penkiolika; pirmasis – iš auksu siuvinėto atlaso; antras – iš sidabru siuvinėto balto atlaso; trečias – iš dangaus spalvos brokato; ketvirtasis – iš juodo brokato; penktasis ir šeštasis – iš balto pusatlasio, apkraštuoti rausvu turkišku brokatu; septintasis ir aštuntasis – iš dangaus spalvos atlaso ir melsvai žalio šilko; devintasis – tokio paties atlaso, tačiau apkraštuotas Venecijos damastu su Švč. Marijos soste atvaizdu; dešimtasis ir vienuoliktas – iš purpurinio audeklo, kitaip auksu ataustos Aleksandrijos kamchos[7]; dvyliktas ir tryliktas – iš auksu ataustos persiškos kamchos; keturioliktas ir penkioliktas – iš turkiško avietinės spalvos aksomo ir balto šilko. Taip pat dešimt dalmatikų: dvi – iš balto brokato ir humerolus iš juodo aksomo su perlais, dar dvi – iš avietinės

6 T. y. rankos formos relikvijorius.

7 Kamcha – atlasinis brokato audinys su metalo gija, gaminamas Artimuosiuose Rytuose, daugiausia Turkijoje.

spalvos brokato, kitos dvi – iš avietinės spalvos brokato su aukso gėlių piešiniu ir povo plunksnų raštu, dar dvi – iš dangaus spalvos atlaso ir melsvai žalio šilko be aukso ir likusios dvi iš balto damasto, avietinio ir žalio šilko. Taip pat tris antepedijus didžiajam altoriui iš aksomo, kitaip – auksaviršio. Taigi šiais aukščiau išvardytais apdarais ir reikmenimis presbiteriai tik per iškilmingesnes šventes tesinaudoja, o kasdienėms apeigoms atlikti – septynis paprastesnius arnotus ir aukščiau minėtam šios bažnyčios altoriui tris antepedijus – taip pat kasdienius, šiuo savo testamentu duodu, dovanoju, skiriu ir užrašau. Visa tai sykiu ir kas atskirai išvardyta aukščiau minėta mano sutuoktinė mylimiausioji ponia Sofija ir mano sūnus ponas Stanislovas, Naugarduko vaivada, po to, kai pasimirsiu, tebus įpareigoti ir tuojau pat, net dabar prisaikdinti, kad iš mano lobyno tiek minėtoje mano Vilniaus koplyčioje, tiek Geranainių Šv. Mikalojaus bažnyčioje be jokio pasipriešinimo išduotų ir pagal dabartinę paskutinę mano valią ten patalpintų ir perkeltų. O dėl to tebus pastatyta iš mūro skliautuota saugykla arba zakristija minėtoje Šv. Mikalojaus bažnyčioje saugoti bažnytiniams reikmenims, tuo tarpu tuos visus šventuosius indus ir apdarus reikės laikyti Geranainių pilies saugykloje, šiam reikalui rūpestingai įrengtoje, kuri ir vadinama zakristija.

Nuo jos vieną raktą turės tuo laiku esantis prepozitas ir kitą – prebendarijų kunigas, taip kad vienas jų be kito tenedrįs šią patalpą atidaryti ir į ją įžengti. Juk ne vien tik šias bažnyčias tokiais reikmenimis papuošiau, bet ir visoms kitoms bažnyčioms – tiek Vilniaus diecezijoje, tiek Lucko – mano patronato ir fundacijos teise besiremiančioms, taip pat kai kuriuos indus ir šventuosius apdarus bei kitus reikmenis Dievo garbinimui dosniai esu išdalijęs ir dėl to labai prašau, kad ponai arkidiakonai arba kiti minėtųjų vyskupijų vizitatoriai, kai diecezijas vizituos ir galiausiai į mano funduotas bažnyčias atvyks, tegul malonės ir apie mano tam tikslui duotus šventus indus, reikmenis ir apdarus kuo tiksliau pasiteirauti, dargi patį turtą pamatyti savo akimis, kad rektorių neatidumu ar kieno nors kito piktavališkumu laikui bėgant kokiu nors būdu nebūtų jie sunaikinti ar prarasti ir į jų naudojimą nusikaltėliai, kaip paprastai dažniausiai pasitaiko, dėmesio neatkreiptų.

Kad visi šie dalykai sykiu ir kiekvienas atskirai gautų amžino sutvirtinimo galią, dabartinį mano testamentą mano antspaudo prikabinimu įtvirtinau ir sustiprinau ir įsakiau paskelbti. Aktuota ir duota mano dvare, Geranainiuose, šeštadienį,

Šv. apaštalo Andriejaus [šventės] vigilijoje, Viešpaties metais tūkstantis penki šimtai trisdešimt devintais, dalyvaujant prakilniesiems ponams: Aleksandrui Chodkevičiui – Brastos seniūnui, Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės maršalkai ir Astrynos, Vilkijos ir Knišino laikytojui, kunigaikščiui Jonušui Dubrovickiui iš Alšėnų, mano giminaičiui ir broliui[8] karališkosios didenybės Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje stalininkui ir Gorvalio žemės[9] laikytojui bei kilmingiesiems: Albertui Griškovičiui Kimbarui, mano pavaduotojui Vilniuje, Stanislovui Stečkoniui Sakovičiui ir Stanislovui Komorovskiui, Utenos klebonui, Vilniaus diecezijos kunigui, Šventojo Apaštalų Sosto galia viešajam notarui ir mano ypatingajam bei slaptajam sekretoriui, kuris turi iš anksto iš manęs priesakus patikėtoms paslaptims. Ir šį mano testamentą mano paliepimu savo ranka surašė.

KOMENTARAS

Alberto Goštauto testamentas priskiriamas prie mūsų istoriografijoje retų dokumentų – nes visas jo tekstas skirtas itin vertingų bažnytinės dailės kūrinių aprašymui. Šį dokumentą galima palyginti su bažnytinių iždinių inventoriais; ir net ne bet kokių, o labai turtingų bažnyčių. Testamento tekstas svarbus dailės istorikui ne tik tuo, kad jame aprašyti išlikę dirbiniai; svarbu, kad jame taip pat minimi bei apibūdinami ir mūsų dienų nebeišvydę indai bei rūbai – ankstyvųjų Viduramžių, Gotikos bei ankstyvojo Renesanso liturginiai reikmenys. Testamente nurodytos jų medžiagos ir dekoro technikos verstų pasidairyti po kaimyninių šalių katedrų iždines ir palyginti mūsų šalyje buvusias vertybes ir jų turtus, nes iki šiol tokio pobūdžio žinių esame sukaupę nepakankamai.

Testamentas, kurį XX a. pradžioje paskelbė Vilniaus katedros kanauninkas Jonas Kurčevskis, buvo žinomas tyrinėtojams. Deja, žinių apie originalo saugojimo vietą neturime; taip pat neaišku, kiek esama testamento nuorašų ir kur jie galėtų būti. Vienas jų užfiksuotas Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių bibliotekos Rankraščių skyriuje saugomoje Vilniaus katedros privilegijų nuorašų knygoje – *Liber privilegiorum*, t. 1, 1387–1561[10]. Į lietuvių kalbą testamentas išverstas pirmą kartą, nors nuorodų į jį aptiksime ne viename dabartiniame dailės istorijos veikale, skirtame Vilniaus katedrai arba Lietuvos auksakalystės istorijai[11]. Vis dėlto plačiau dokumentas netyrinėtas; kol kas neturime nei jo tekstologinės analizės, nei palyginimo su panašaus laiko gretimų šalių bažnytinių daiktų aprašymais (pavyzdžiui, Krokuvos Vavelio katedros lobyno 1563 m. inventoriumi[12]).

Šių dienų skaitytoją stebina testamente aprašytų daiktų prabanga. Albertas Goštautas, vienos galingiausių ir turtingiausių LDK giminių atstovas, per motiną giminiavęsis su Gediminaičiais, nutaręs pareikšti savo paskutinę valią dėmesį nukreipė tik į dvi, jam išskirtinai ir vienodai svarbias bažnyčias: Vilniaus katedrą, kurioje pasirinko kapavietę, ir Geranainių Šv. Mikalojaus bažnyčią, kurią pastatydino 1519 m. greta savo pilies. Tad dokumentas visų pirma kviestų ieškoti jame Goštauto kaip magnato, politiko, valstybės veikėjo, pirmojo LDK statuto kodifikatoriaus ir Renesanso kultūros žmonių aplinkos atstovo pažiūrų, kultūrinių aspiracijų bei pozicijos XVI a. pirmos pusės visuomenėje ženklų. Antras pjūvis sietųsi su ta testamento vieta, kurioje išvardijami daiktai, skiriami Geranainių Šv. Mikalojaus bažnyčiai. Šios vietovės – Goštautų tėvonijos, – esančios Baltarusijoje vos už kelių kilometrų nuo Lietuvos sienos, istorinis kontekstas žinant Goštauto testamentą nepaprastai praturtėja. Iki šiol išlikusi Goštauto funduota Šv. Mikalojaus bažnyčia 1529 m. balandžio 11 d. gavo popiežiaus Klemenso VII leidimą tapti kolegine. Tai reiškė, kad šios bažnyčios klebonas turėjo teisę naudoti vyskupo insignijas. Nuo to laiko Geranainių infulatais dažniausiai tapdavo Vilniaus katedros kanauninkai. Naują statusą atitiko itin bran-

8 Tekste *nepoti meo ex fratre*; tai greičiausiai nuorašo klaida: turėtų būti *et fratre*. Minimas Alšėnų kungaikštis Jonušas Dubrovickis, tuo metu LDK stalininkas, vėliau Kijevo ir Trakų vaivada (m. 1549), buvo Alberto Goštauto giminaitis per pastarojo motiną.

9 Dab. Baltarusijos Gomelio sritis.

10 MAB RS F 43-202 (VKF-442), p. 194.

11 Neturime tikslo surinkti visą bibliografiją, paminėsime svarbiausius pastarųjų kelių dešimtmečių darbus: Edmundo Laucevičiaus komentarai (apie 1970), rankraštis, MAB RS F-266; R. Vitkauskienė, Alberto Goštauto kryžius, *Katalikų pasaulis*, 1990, nr. 15, p. 29; B. R. Vitkauskienė, Pasvarstymai apie seniausias katedros vertybes, *Naujasis Židinys-Aidai*, 2003, nr. 10, p. 542–548; B. R. Vitkauskienė, Inwentarz katedry Wileńskiej z roku 1598, *Skarbiec Katedry Wileńskiej*, red. D. Nowacki, A. Saratowicz-Dudyńska, Warszawa, 2008, p. 71–101; *Vilniaus katedros lobynas*. Albumas, sudaryt. V. Dolinskas, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2002, p. 255–350; G. M. Martinaitienė, Vilniaus arkikatedros tekstilė XVI a. inventoriuose, *Menotyra*, 2004, t. 36, nr. 3, p. 10–16.

12 *Inwentarz Katedry Wawelskiej z roku 1563*, sudaryt. A. Bochnak, (Źródła do dziejów Wawelu, t. 10), Kraków, 1979.

gūs, katedros verti liturginiai reikmenys, kurie atiteko Geranainių bažnyčiai Goštauto valia. Pirmiausia išskirtina viena didžiausių Vidurio Europoje, 150 cm aukščio ir apie 16 kg svorio sidabro monstrancija, šiandien priklausanti Vilniaus katedrai (eksponuojama Vilniaus arkivyskupijos Bažnytinio paveldo muziejuje). Iš viso Geranainiams buvo užrašyta 15 sidabro daiktų, kurie visi kartu svėrė 102 markes (apie 30 kg), liturginių rūbų kolekcija, kurioje buvo perlais ir brangakmeniais siuvinėta vyskupo mitra, 12 brangių arnotų, 15 kapų, kiti puošnūs tekstilės dirbiniai. Kad Goštauto valia buvo įvykdyta ir prabangiais reikmenimis aprūpinta Gerainainių bažnyčia bent jau iki XVII a. vidurio (karo su Maskva) veikė kaip klebono infulato aptarnaujama bažnyčia, rodo 1655 m. į Žemaitiją išvežtų paslėpti Gerainainių bažnyčios vertybių sąrašas, esantis Vilniaus universiteto bibliotekos rankraštyne[13]. Apie didžiulę Geranainių rinkinio vertę liudija šios bažnyčios monstrancija su Goštauto herbais[14].

Vilniaus katedros Trijų Karalių, arba Goštautų, koplyčiai užrašyti aukso, sidabro indai bei prabangūs liturginiai rūbai nesunkiai atsekami vėlesniuose katedros inventoriuose. Čia išskirtinas senovinis kielikas, kurį, pasak testatoriaus, naudojęs Prahos vyskupas šv. Adalbertas. Kitaip sakant, šis daiktas turėjo būti pagamintas X a. antroje pusėje ir turėjo relikvijos vertę. Tokios vertybės buvimas LDK didiko lobyne turėtų sudominti krikščionybės kelius į Lietuvą tyrinėjančius istorikus. Užrašomų vertybių sąraše yra relikvijorius su šv. Adalberto kaulais. Prie įstabių senienų priskirtinas ir katedroje išlikęs krištolinis kryžius (eksponuojamas Vilniaus arkivyskupijos Bažnytinio paveldo muziejuje), kurio kryžma iš skaidraus krištolo greičiausiai buvo pagaminta Venecijoje XIII a. arba pačioje XIV a. pradžioje. Tai vis daiktai, sukurti dar iki Jogailos ir net karaliaus Mindaugo krikšto. Klausimas, kaip jie pateko į rankas Goštautui, kol kas neatsakytas. Galbūt atsakymą padėtų rasti Goštauto ryšių su Habsburgais, suteikusiais jam grafo titulą, tyrimas, taip pat sąsajų su Prūsijos kunigaikščiu Albrechtu nagrinėjimas. Daugiau apie Goštauto katedrai dovanotus daiktus sužinome iš vėlesnių, 1552 ir 1598 m., katedros iždinės aprašymų. Pavyzdžiui, 1598 m. inventoriuje pirmu numeriu pažymėtas auksinis perlais, brangakmeniais ir filigranu puoštas kielikas su herbais bei Trakų vaivados Goštauto dovanojimo įrašu. Trakų vaivadomis buvo ir Alberto senelis Jonas, ir jo tėvas Martynas, ir jis pats iki 1522 m. Tad kieliko sukūrimo periodas kol kas datuojamas tarp 1440 iki 1522 m. Goštauto sąraše paminėta bizantiška maniera nutapytas Marijos atvaizdas – neabejotinai ikona su prabangiais aptaisais, kurią testatorius taip vertina, jog prisaikdina testamento vykdytojus pastatyti ją sarkofago galvūgalyje ir ten palikti. Šis atvaizdas dar minimas 1552 m., bet vėliau dingsta iš katedros inventorių. Ne mažiau paslaptinga kilmė ir likimas daiktų, priklausiusių testatoriaus žmonai, kunigaikščių Vereiskių palikuonei Sofijai. Antai relikvijorius su šventųjų mergelių Apolonijos, Daratos ir Margaritos dantimis vėlesniuose katedros inventoriuose taip pat minimas, jis turėjo Sofijos Goštautienės herbus – su dvigalviais ereliais ir juodaodžių galvomis, mat Sofijos motina Marija buvo kilusi iš Bizantijos imperatorių Paleologų dinastijos, o Sofijos tikra teta, taip pat Sofija, buvo Maskvos caro Ivano III žmona. Taigi Goštauto testamento tyrimas veda ne tik į Vakarus, bet ir į Rytus, į Rytų krikščionybės tradicijas ir realijas Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje. Iš sąraše paminėtų liturginių rūbų, paliekamų Vilniaus katedros koplyčiai, dauguma austi arba siuvinėti aukso ar sidabro gijomis, puošti perlais ir brangakmeniais. Ypač prabangus arnotas, kadaise užsakytas testatoriaus tėvo Martyno Goštauto (m. 1483). Šios technologijos buvo daugiau būdingos Rytų amatininkų dirbiniams, perlus atveždavo iš Rytų ir siuvinėjimas jais plito į Vakarus, remiantis tų kraštų amatininkų patirtimi. Taigi dokumentas pateikia nemažai nuorodų į kai kurių žinomų daiktų kilmę, tačiau lygiai taip pat skatina kelti naujus klausimus.

BIRUTĖ RŪTA VITKAUSKIENĖ

13 VUB RS 57-Б, 53-290, l. 51–57; publikuotas K. Kolendo-Korczakowa, Kościół parafialny p. w. Św. Mikołaja biskupa w Gieranonach, *Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa wileńskiego*, t. 1, sudaryt. M. Kałamajska-Saeed, Kraków, 2005, p. 55–58.

14 Žr. E. Laucevičius, B. R. Vitkauskienė, *Lietuvos auksakalystė. XV–XIX a.*, Vilnius: Baltos lankos, 2001, il. 25.

Lauryno Gucevičiaus testamentas

> **Tekstas iš:** *Laurynas Gucevičius ir jo epocha* (Acta Academiae Artium Vilnensis, t. 32), sudaryt. Rasa Butvilaitė, Vidmantas Jankauskas, Vilnius: VDA leidykla, 2006, p. 167–168 (komentarus parengė Rasa Butvilaitė)

Laurynas Montrimas Žakovičius Gucevičius [lenk. Wawrzyniec Montrym Żakowicz Guciewicz], Vilniaus akademijos architektūros profesorius, dabar susirgęs, bet turėdamas tobulus pojūčius, sąmoningą atmintį ir tinkamą proto sąmonę, taigi, tokios būklės imasi rašyti testamentą. Pirmiausia, remdamasis tvirtu įsitikinimu, kurį man nuolankume įdiegė gerbiamas Šventas katalikų Tikėjimas, Visagaliam Dievui pavedu savo Sielą.

Kai dėl mano laidotuvių, tai trokštu, kad jos būtų paprasčiausios, be jokių nereikalingų išlaidų ir puošnumo, dėl ko primygtinai įpareigoju Gerb. Ponią Bogumilą Hermanovskytę-Gucevičienę, su kuria turiu nepilnamečius du sūnus ir dvi dukteris. Taigi, šiuos vaikus, jų auklėjimą ir svarbiausią rūpinimąsi jais atiduodu mano Žmonos Motiniškai Širdžiai ir Jausmams, kurie tinka gerai Motinai.

Tiek mano žmonos Bogumilos Hermanovskytės-Gucevičienės, tiek ir mano sūnų Konstantino ir Stanislovo bei dukterų Filomenos ir Modestos globėjais pasirenku ir nuolankiausiai prašau G.[erbiamą] P.[oną] Antaną Liachnickį – Vilniaus vaivadijos vėliavininką, Ksaverą Giedraitį Juraką – buv. Vilniaus vaivadijos žemės raštininką ir G. P. Lauryną Ožechovskį – Mozyriaus statybininką, kurie, tikiuosi, dėl mano vaikų mokymo malonės pasitarti su visuomet nuoširdžiu ir nuolatiniu mūsų bičiuliu Lietuvos vyriausios mokyklos astronomijos profesoriumi G. P. Ignacu Reška, su ta sąlyga, kad norės prisitaikyti prie jo pageidavimų.

Kas dėl turto (dvarų), tai kadangi Bernotiškių palivarkas, esantis Breslaujos apskrityje [dab. Baltarusija], mirus dabartiniams laikytojams, privilegijomis atiduotas iki gyvos galvos lygiai man, kaip ir mano Žmonai ir Sūnui, taigi šis palivarkas po dabartinių laikytojų mirties priklausys jai. Tuo labiau, kad atskirai

turiu privilegijomis emfiteutiniu būdu[15] numatytam terminui man suteiktus ir užtikrintus mūrinius namus čia, Vilniuje, Šv. Jono gatvėje, bei žemių iš Šešuolių rakto [buv. administracinis vienetas dab. Ukmergės raj. savivaldybėje] Vilniaus apskrityje, kuriose įsteigiau palivarką ir pavadinau jį Laurais[16], ten išdirbau žemę, pastačiau pastatus nemažomis savo lėšomis ir mane nuskurdinusiomis išlaidomis. Taigi, visas teises, priklausančias man į šiuos mūrinius namus ir palivarką, palieku ir užrašau mano vaikams, taip, kad mano Žmona, kolei bus našlė, gautas už minimus mūrinius namus ir palivarką pajamas, kurios liks sumokėjus mokesčius ir atlikus kitas prievoles, privalo naudoti Globėjams prižiūrint, antraip neperims Bernotiškių palivarko savo išlaikymui drauge su vaikų aprūpinimu ir mokymu. Jei mano Žmona pakeistų savo našlės statusą, šios pajamos turi tekti vien tik mano vaikams ir jiems priklausys. Kuomet šie vaikai taps pilnamečiai, dvi dalis pajamų iš mūrinių namų ir Laurų palivarko skiriu sūnums, o trečią dalį – dukterims.

Sklypą (su privilegija kruopų malūnui) prie skersinio kanalo už vyskupo malūno, [gautą] su Vyriausybės patvirtintomis privilegijomis (jam išleidau daugiau kaip 300 raudonųjų auksinų darydamas šliuzą iš alksninių stulpų ir tvirtindamas jį ąžuoliniais rąstais, taip pat mūrydamas sienas virš žemės ir vandens lygio užtvanką), šį sklypą, kaip ir Juodšilės (*Czarnobor*) sklypą, kurį man Šalčininkuose emfiteutine teise maloniai suteikė G. P. vaiskis[17] Valentinas Goreckis, G. G. P. P. Globėjų prašau parduoti kuriam nors mano giminaičiui už 2000 lenkiškų auksinų arba kam nors daugiau ar tiek pat sumokančiam. Taip pat prašau pagal galimybes parduoti nereikalingą kilnojamąjį turtą: biblioteką, kainuojančią iki 200 raudonųjų auksinų, ir matematinius instrumentus – teodolitą [geodezijos prietaisas horizontaliems ir vertikaliems kampams matuoti] už 64 raud. auks., libelą [gulsčiuką] su busole [kompasu] už 38 raud. auks., pantografą [prietaisas brėžinių, planų, žemėlapių kopijoms kitu masteliu perbraižyti] už 18 raud. auks., braižymo instrumentų rinkinį

15 Emfiteuzė – paveldima žemės nuoma, suteikianti nuomininkui teisę naudotis nuomojamu sklypu, jį įkeisti, perleisti šią teisę kitam asmeniui, perduoti paveldėjimo būdu, bet neduodanti teisės į nuosavybę.

16 Palivarko vieta iki šiol tiksliai nenustatyta.

17 Vaiskis – vienas iš vidutinių Abiejų Tautų Respublikos žemietijų pareigūnų, atsakingas už rūpinimąsi į karą išvykusių bajorų žmonomis ir vaikais.

(didesnį) už 18 raud. auks., mažesnį už 2 raud. auks., 6 liniuotes, pailgą skriestuvą už 2 raud. auks., lygiagretę liniuotę už 6 raud. auks., elipsoną – instrumentą rašyti – už 3 auks.; atgauti šias skolas: 60 raud. auks. su procentais iš vaivados Chominskio, 2000 lenkiškų auks. už rotušės statybą, 2000 auks. algos iš Akademijos [Gucevičius dėstė 1793, 1796–1798 m.], iki 5000 lenkiškų auks. pretenzijų iš Gervėčių fundacijos, be to, už 150 vežimų šieno ir už tris stirtas šiaudų – apie 150 vežimų, kurie verti dar 450 rublių. Iš šių pinigų, apmokėjus mano skoleles ir laidotuvių išlaidas, bei atskaičius 1000 auksinų, kuriuos užrašiau Gerb. panelei Anelei Hermanovskytei už patirtą prielankumą, noriu, kad už likusią sumą būtų nupirktas gretimas kaimelis prie Laurų. G. Ponui Motiejui Hermanovskiui, kuris man skolingas tūkstantį ir kelis šimtus lenkiškų auks. grynais pinigais, pavedu 500 lenkiškų auks. išmokėti jo motinai, o likusius palieku jam už patarnavimus.

Mano Mylimai Motinai Zakovičiūtei-Gucevičienei skiriu iš Laurų kasmet po 200 lenk. auks. tol, kolei gyvens. Šios mano paskutinės valios Testamentą, gerai mano apgalvotą, gerb. P. P. Antspauduotojų liudijimu patvirtinu savo parašu –

Rašyta Vilniuje 1798 metais, gruodžio 7/18 d.

Laurynas Montrimas Gucevičius

Architektas, profesorius –

Žodžiu ir asmeniškai Lauryno Montrimo Gucevičiaus, Vilniaus akademijos architektūros profesoriaus prašytas pabūti antspauduotoju, po šia paskutiniąja jo Testamentu išreikšta valia (dėl Rempliovskio mūrinių namų Šv. Jono gatvėje ir palivarkų – Bernotiškių, Breslaujos aps., Laurų, Vilniaus apskrityje esančių, taip pat žmonos, vaikų, Motinos ir skolų reikalu), surašyta pagal Teisę, pasirašau:

Tomas Serafinas Krasovskis, buvusio Lietuvos Tribunolo regentas.

Žodžiu asmeniškai G. P. Lauryno Montrimo Gucevičiaus, architektūros profesoriaus, prašytas po šiuo paskutiniosios valios Testamentu dėl reikalo plačiai viduje aptarto, surašytu pagal Teisę antspauduotoju pasirašau:

Felicijonas Mackevičius, Naugarduko sienų regentas.

1798 metų gruodžio 11/22 d. prieš Vilniaus apskr. miesto teismą atėjęs dabar teisman patronas G. P. Kazimieras Skurevičius B. W., Vilniaus subselijų advokatas, šį Testamentą įrašė į aktus.

Kristupas Kozielas, Vilniaus apskrities miesto prezidentas.

Mykolas Bielinskis, Vilniaus miesto teisėjas.

Kanutas Seibutas Romanovičius, Vilniaus miesto raštininkas.

Concordatum cum actis [liet. Atitinka įstatymus] Kr. Valadka – Vilniaus miesto Regentas.

KOMENTARAS

Laurynas Gucevičius (1753–1798) gimė netoli Kupiškio, Migonių kaime, nekilmingų valstiečių šeimoje. Tėvai jam kaip vienintelę karjeros galimybę buvo numatę kunigystę: vaikystėje Gucevičius 5 metus mokėsi Panevėžio apskrities pijorų mokykloje, mokslus tęsė Vilniaus vyskupijos kunigų seminarijoje. Mokydamasis seminarijoje Gucevičius drauge studijavo ir matematiką bei architektūrą Lietuvos vyriausioje mokykloje – universitete. Kaip gabų studentą jį pastebėjo Vilniaus vyskupas, Edukacinės Komisijos pirmininkas Ignacas Masalskis, savo lėšomis pasiuntęs Gucevičių tęsti mokslų į Romą, vėliau į Paryžiaus Karališkąją dailės akademiją. Remiamas globėjo Gucevičius lankėsi Švedijoje, Vokietijoje (Hamburge, Liubeke). Nuo 1789 m. jis ėjo topografijos ir architektūros profesoriaus pareigas naujai įsteigtoje Vilniaus kariuomenės inžinierių mokykloje, o 1793 m. tapo Vilniaus universiteto Architektūros katedros vadovu. Architektas, turėjęs artilerijos pulkininko laipsnį, išgarsėjo ir kaip aktyvus 1794 m. sukilimo organizatorius bei dalyvis. Žinomiausi Gucevičiaus kūriniai – Vilniaus katedros ir rotušės perstatymai klasicizmo stiliumi – sietini su Apšvietos epochos demokratiniais idealais, visuotinės lygybės idėja. Katedra ir rotušė buvo sumanytos kaip *vieši* pastatai, kuriuose *visi* piliečiai jaustųsi lygūs. Pastatų architektūra išreiškė miestiečių luomo teisių įtvirtinimą. Gucevičiaus diegtas stilius – Antikos paveldo interpretacijomis paremtas klasicizmas – buvo naujovė Abiejų Tautų Respublikoje. Gucevičiaus dėka prancūzų architektūros tradicijų pagrindu susiklostė savita Vilniaus klasicizmo mokykla.

Gucevičiaus talentas ir jo karjera nuo valstiečių šeimos vaiko iki profesionalaus architekto, projektuojančio svarbiausius Vilniaus pastatus, imponavo jo amžininkams, nes atitiko epochos socialinius idealus: „Žema ir neturtinga kilmė dažniausiai būna didžių ir žymių žmonių lopšys.“ XX a. pirmojoje pusėje susiklostė ir Gucevi-

čiaus, kaip išskirtinių sugebėjimų lietuvių kilmės kūrėjo, legenda, kurios pagrindus padėjo Paulius Galaunė. Legenda buvo plėtojama Eduardo Budreikos ir kt. architektūros tyrėjų darbuose, ją populiarino grožinės literatūros kūriniai (pavyzdžiui, Justino Marcinkevičiaus drama *Katedra*, 1971).

Gucevičius mirė nuo vandenės (hidrocefalijos) 1798 m. gruodį, t. y. praėjus kelioms dienoms nuo testamento sudarymo, tad jo testamentas rašytas neišvengiamai artėjančios mirties akivaizdoje apmąstant nueitą gyvenimo kelią, paliekamus žemiškuosius reikalus ir jų sutvarkymą.

Lenkų kalba surašyto testamento nuorašas saugomas Ukrainos Mokslų akademijos bibliotekos Lvove Rankraščių skyriuje (Ossolinskių rinkiniai, inv. nr. 3844/III, l. 22). Vladas Drėma 1966 m. šaltinį yra paskelbęs originalo kalba: Vladas Drėma, Nieznane materiały do działalności Wawrzynca Gucewicza, Piotra Rossi, Tomasza Righi oraz Karola i Kazimierza Jelskich, *Biuletyn historii sztuki*, 1966, nr. 3–4, p. 365–373. Publikacijai tęstiniame leidinyje *Acta Academiae Artium Vilnensis* naudotasi Vlado Drėmos vertimu į lietuvių kalbą (rankraštis iš šeimos archyvo).

Gucevičiaus testamentas įdomus ir vertingas dailės istorijos tyrimams keliais aspektais. Visų pirma šaltinis liudija architekto socialinį statusą. Lietuvos ir Lenkijos teritorijoje daugelis dailininkų XVIII a. savo socialine padėtimi vis dar buvo artimi amatininkams, tuo tarpu architektai dėl išsilavinimo specifikos – išsimokslinimo universitetinėse institucijose ir karinės karjeros (dažniausiai eidavo karo inžinierių pareigas) – būdavo nobilituojami (gaudavo bajoro titulą) ir įgydavo aukštesnį statusą visuomenėje. Gucevičius buvo nobilituotas 1790 m. kaip nusipelnęs valstybei už „pasiekimus moksluose ir laisvuosiuose menuose". Trečiasis Lietuvos Statutas, galiojęs iki 1840 m., bajorams suteikė išimtinę teisę į žemės nuosavybę (nekilmingi asmenys neturėjo teisės įsigyti ir valdyti bajorų dvarų ir žemių). Naudodamasis šia teise Gucevičius įsigijo nekilnojamojo turto, apie kurio apimtį, sudėtį ir teisinį statusą suteikia žinių pristatomas šaltinis. Testamente aiškiai išvardytos Gucevičiaus valdos, paminėti paties architekto atlikti statybos darbai Laurų palivarke Šešuolių rakte (administracinis vienetas) ir Vyskupo malūno teritorijoje – tai papildoma informacija, patvirtinanti šio pobūdžio architekto veiklą. Testamente esama įdomių Gucevičiaus gyvenamosios aplinkos detalių, biografinės medžiagos (išvardijami jo šeimos nariai, skolininkai ir skolintojai, minimi paskirti našlės ir vaikų globėjai). Testamento vykdytojais ir prižiūrėtojais sutiko būti svarbūs pareigūnai (Vilniaus vaivadijos vėliavininkas Liachnickis, buvęs Vilniaus vaivadijos žemės raštininkas Jurakas Giedraitis ir kt.), kas reikštų, kad Gucevičius buvo pakankamai įtakingas asmuo. Nors testamento stilius dalykinis, justi testatoriaus atsakomybė už šeimos narių gerovę, rūpestis žmona ir vaikais. Dėl pastarųjų išsilavinimo globėjams patikėta konsultuotis su Vilniaus universiteto astronomijos profesoriumi Reška, matyt, pasitikint jo nuovokumu ir patirtimi. Architektas nuodugniai išvardija savo darbo priemones, kurias paveda parduoti, suprasdamas jų materialinę vertę ir aiškiai nebesitikėdamas, kad jų prireiks kam nors iš artimųjų.

Gucevičiaus testamentas liudija XVIII a. vykusius gyvenimo pasaulietėjimo procesus. Jei nuo XVI iki XVIII a. pirmos pusės dauguma kilmingųjų ir turtingų miestiečių dalį turto skirdavo bažnyčioms, vienuolynams, prašydavo užpirkti mišias už sielos ramybę, numatydavo lėšas labdarai ir elgetų išmaldoms laidotuvių dieną, tai Gucevičiaus testamente visų pirma pragmatiškai rūpinamasi žemiškais materialiaisiais reikalais.

Teisiniu požiūriu testamento sudaryme laikytasi Antrojo ir Trečiojo Lietuvos Statutų VIII skyrių nuostatų. Testamentui rašyti reikalauta turėti „gerą atmintį ir sveiką protą", dokumentą turėjo pasirašyti ir sutvirtinti antspaudais testatorius ir liudytojai. Po testatoriaus mirties testamentas pagal nustatytą tvarką buvo įrašytas į Vilniaus apskrities žemės teismo aktų knygą.

RASA BUTVILAITĖ

OFICIALUS RAŠTAS

Oficialiu raštu sąlygiškai vadiname grupę įvairios rūšies dokumentų, kurių turinys yra ne privataus pobūdžio, bet skirtas individualiais požymiais neapibūdintų asmenų grupei. Šiuolaikinės teisės požiūriu dokumentai skirstomi į oficialius ir privačius pagal juos išduodančius ir tvirtinančius subjektus, tačiau klasifikuodami dailės istorijos šaltinius, be valstybės institucijų ir valstybės įgaliotų asmenų išduotų ar patvirtintų dokumentų, oficialių raštų kategorijai priskiriame taip pat ir asmenų ar jų grupių raštus – paaiškinimus, prašymus ir kitus dokumentus, kurie negali būti laikomi išimtinai privačia korespondencija. Šia prasme asmens oficialus raštas gali būti adresuotas uždarai vartotojų grupei, tačiau gali būti ir viešai prieinamas ar net skirtas viešinti. Tokio dokumento tikslas – perteikti faktinę informaciją. Oficialus raštas gali turėti norminį pobūdį (įsakymai, leidimai, privilegijos), išreikšti individo (dailininko, kolekcininko) santykius su valstybe ir jos institucijomis, visuomeninėmis organizacijomis, muziejais, galerijomis ir kt., taip pat tarpinstitucinius, organizacijų ryšius (dalykinis susirašinėjimas, prašymai, skundai). Prie oficialių dokumentų galima šlieti ir protokolus, fiksuojančius tam tikros grupės bendraminčių (dailininkų organizacijos, meninės grupuotės narių), pareigūnų, institucijos darbuotojų (dailės mokyklos dėstytojų, muziejaus kuratorių) dalykines diskusijas ir sprendimus. Oficialaus dokumento autoriumi gali būti ir institucijos įgaliotas asmuo, ir privatus asmuo (ar grupė), kuris kreipiasi į instituciją arba jai atstovaujantį pareigūną, siekdamas paviešinti aktualų klausimą, reikalą, problemą.

Oficialių raštų paskirtis ir pobūdis nulemia jų formą. Tokiame dokumente labai aiškiai nurodomas autorius ir adresatas, dokumento sudarymo vieta ir data. Oficialiam raštui būdingas lakoniškas stilius ir faktų kalba. Dėl šių ypatumų oficialus raštas paprastai pateikia informaciją, kurios nebereikia verifikuoti. Išimtis – privataus asmens (kartais ir organizacijos) laiškai, prašymai, skundai valstybės institucijoms, kuriuose sąmoningai arba ne pateikiama netikslių ar net klaidinančių duomenų. Privačių asmenų raštai (oficialūs laiškai) paprastai būna parašyti laisvesne forma negu institucijos raštas, jie fiksuoja ne vien faktus, bet taip pat išreiškia autoriaus (-ių) siekius, ketinimus, norus, kurie nebūtinai išsipildo ar tampa įgyvendinti. Tokiais atvejais tyrinėtojas turi būti ypač atidus ir tikrinti surastą informaciją, pasitelkdamas papildomus šaltinius. Interpretuojant oficialių raštų teikiamas žinias papildomi duomenys reikalingi taip pat ir tada, kai dokumento informacija yra itin taupi ir lakoniška: jos tiesiog nepakanka fakto arba situacijos rekonstrukcijai bei aiškinimui.

Taigi oficialus raštas kaip šaltinis dailės istorijai naudingas dviem pagrindiniais aspektais: (1) šios rūšies dokumentai patvirtina (kartais ir patikslina) faktą ar įvykį, žinomą iš kitų šaltinių (kartais toks patvirtinimas yra ypač vertingas, nes leidžia patikrinti ginčytiną faktą ar pagrįsti hipotezę, kurios įrodymui stigo būtent faktinių duomenų); (2) oficialus raštas nurodo faktą ar įvykį, kurio išsamesniam aprašymui ieškoma kitų šaltinių.

Dailės istorijai reikšmingi oficialūs raštai paprastai aptinkami kaip tam tikros rūšies dokumentų rinkinio dalis. Tokių rinkinių, sutelkusių valstybės institucijų, įstaigų bei organizacijų veiklos dokumentaciją, ypač pradėjo gausėti nuo XVI–XVII a., plėtojantis valstybių institucinei struktūrai ir augant jų biurokratinei veiklai, kuri paskatino formuotis ištisas dokumentų sistemas. Šaltinių gausa ir būtinybė išnagrinėti bei suklasifikuoti jų teikiamą informaciją lėmė atskiros dokumentotyros disciplinos – bibliologijos – atsiradimą. Dailės istorikai siekdami specifinių profesinių tikslų naudojasi dokumentotyros praktiniais vaisiais, t. y. rekomendacijomis, kurios padeda pažinti dokumentų sudarymo ir įforminimo principus, saugojimo taisykles, taigi palengvina dokumentų paiešką, suteikia instrumentus jų tikslesniam perskaitymui bei interpretacijai.

Rengiant teminius oficialių raštų rinkinius, skirtus, pavyzdžiui, dailės švietimo institucijos, muziejinės įstaigos ir kt. istorijai, ir siekiant kiek įmanoma visapusiškiau atskleisti pasirinktą temą, sutelkiami dokumentai, saugomi keliuose rinkiniuose, įvairių miestų ar net šalių archyvuose.

GIEDRĖ JANKEVIČIŪTĖ

Vladislovo Vazos privilegija Vilniaus žydams statyti mūrinę sinagogą

> **Tekstas iš:** Jurgita Šiaučiūnaitė-Verbickienė, *Žydai Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės visuomenėje. Sambūvio aspektai*, Vilnius: Žara, 2009, p. 340 (iš lenkų k. vertė Jurgita Šiaučiūnaitė-Verbickienė, komentarą parengė Giedrė Mickūnaitė)

Vladislovas IV [Vaza]

Skelbiame šiuo mūsų raštu visiems, kam tai priklauso žinoti.

Per Ponų Tarybos narius ir šiuo metu šalia mūsų esančius dvaro pareigūnus Samuelį [ir] Lozorių Moisejevičius, mūsų patikėtinius Vilniaus žydus, mus pasiekė prašymas. [Jie] savo ir visos Vilniaus [žydų] bendruomenės vardu prašo, kad dėl saugumo ir geresnės apsaugos nuo ugnies, leistume jiems išsimūryti sinagogą, mūsų Vilniaus mieste Žydų gatvėje tarp tankiai [stovinčių] pastatų, netoli nuo mūsų monetų kalyklos, tame pat sklype, kuriame ir dabar stovi.

Šiuo mūsų raštu, kurį suteikiame P[onų], P[onų] Tarybos narių ir mūsų dvaro pareigūnų [prašymu] leidimų teikimo valia, leidžiame Vilniaus žydams sinagogą nuo žemės į viršų išsimūryti ir suskliausti taip, kad mūras nebūtų aukštesnis ir savo pavidalu nebūtų nieku panašus nei į bažnyčias, nei į cerkves. Toje [sinagogoje] tegul savo apeigas atlieka, ir kad niekas – nei dvasiškiai, nei pasauliečiai, esantys bet kokios padėties, – nedarytų jokios žalos [žydams] ir nevykdytų net menkiausių grobimų. Šios valios sutvirtinimui savo ranka pasirašę, liepėme prispausti L[ietuvos] D[idžiosios] K[unigaikštystės] antspaudą.

Suteikti Krokuvoje, mūsų džiaugsmingos karūnacijos seime, 1633-aisiais, pirmaisiais mūsų valdymo Lenkijoje ir Švedijoje metais, vasario mėnesio 25 dieną.

Vladislaus Rex

Marcijonas Trizna, refrendorius ir L[ietuvos] D[didžiosios] K[unigaikštystės] raštininkas

KOMENTARAS

Šaltinis yra įtrauktas į Lietuvos Metriką (kn. 109, l. 20–20v). Lietuvos Metrika – Lietuvos didžiojo kunigaikščio kanceliarijos knygos, valstybinis LDK archyvas. Jis formavosi nuo XIV a. pabaigos; XVIII a. pabaigoje Lietuvai ir Lenkijai patekus į Rusijos imperijos sudėtį buvo išvežtas į Sankt Peterburgą. Dabar pagrindinis Lietuvos Metrikos fondas (daugiau kaip 600 knygų) saugomas Maskvoje. Vertimas parengtas pagal mikrofilmą, saugomą Lietuvos valstybės istorijos archyve (LVIA, KM, 109, l. 20–20v).

Privilegija – tai juridinis dokumentas, suteikiantis išimtines teises asmeniui, jų grupei, luomui, miestui ar teritorijai. Atskirais atvejais ją galima prilyginti valstybės įstatymui (žr. atitinkamą poskyrį). Kildinama iš Romėnų teisės, ypač įsigalėjo Viduramžiais; Naujaisiais laikais ėmus leisti teisynus nyko. Naujausiaisiais laikais privilegijas panaikino konstitucijos ir kodifikuota teisė. Viduramžių teisėje žydų padėtį ir krikščionių santykį su jais nustatydavo valdovų, jų vietininkų arba žemės savininkų privilegijos. LDK šią tradiciją pradėjo Vytautas (apie 1350–1430, valdė nuo 1392), kuris, būdamas rusėnų žemių valdytoju, 1388 m. suteikė privilegiją Brastos žydams[1]. Su šia privilegija siejamas ir žydų įsikurdinimas Lietuvoje. Vėliau identiškos privilegijos suteiktos Gardino ir Trakų žydams, o 1507 m. Žygimantas Senasis ją paskelbė visiems LDK žydams. 1388 m. privilegija reglamentuoja žydų ir krikščionių santykius, visų pirma konfliktus dėl krikščionių įkeistų daiktų ir smurto atvejus.

Nuo 1628 m. žydams buvo uždrausta be atskiro leidimo perstatyti sinagogas iš medinių į mūrines arba savavališkai statyti naujas sinagogas. Vladislovas Vaza, valdęs 1632–1648 m., leido žydams ne tik sumūryti sinagogą Vilniuje (1633), bet ir suteikė visuotinę privilegiją (1646), kuria sujungė iki tol atskirai teiktus leidimus turėti ir perstatyti sinagogas. Jo nustatyta tvarka išliko iki Abiejų Tautų Respublikos (toliau – ATR) žlugimo. Sinagogų statybos ir kapinių steigimo privilegijos – patikimi bendruomenės gyvavimo liudytojai, pagal kuriuos galima nustatyti ne tik bendruomenės egzistavimo faktą, bet ir jos dydį, ekonominį pajėgumą. Mūrinė sinagoga rodo stiprią ir įtakingą bendruomenę.

1 Plačiau žr. S. Lazutka, E. Gudavičius, *Privilege to Jews Granted by Vytautas the Great in 1388*, Jewish University in Moscow, 1993; privilegijos vertimas į lietuvių k. pagal 1507 m. Žygimanto Senojo transumptą skelbtas knygoje: J. Šiaučiūnaitė-Verbickienė, *Žydai Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės visuomenėje. Sambūvio aspektai*, Vilnius: Žara, 2009, p. 365–368.

Privilegija Vilniaus žydams pasistatyti mūrinę sinagogą, vėliau žinomą Didžiosios sinagogos pavadinimu, ne tik suteikė judėjams teisę statytis maldos namus, bet ir reglamentavo jų išvaizdą, pabrėždama skirtingumą nuo įvairių konfesijų krikščionių bažnyčių ir ribodama pastato aukštį, kad sinagoga neišsiskirtų iš miesto ar miestelio urbanistinio audinio. Toks pats reikalavimas žydų maldos namams galiojo daugumoje Europos šalių. Teisinis architektūrinės raiškos ribojimas skatino ieškoti būdų, kaip nenusižengiant įstatymams pasistatyti erdvius ir maldai tinkamus pastatus. Vilniaus ir kitų ATR miestų žydai, siekdami suderinti maldai ir iškilmei reikalingą aukštį, bet draudžiant statyti sinagogas aukštesnes už aplinkinius pastatus, įgilidavo pastatų grindis. Pavyzdžiui, Vilniaus Didžiosios sinagogos maldų salė buvo įgilinta apie du metrus (iš vestibiulio žemyn vedė dešimties pakopų laiptai[2]). Ilgainiui toks vidaus erdvės sprendimas tapo vietinės žydų architektūros specifika, pavyzdžiui, XIX a. iš buvusios ATR žemių į Vakarų Europą išsikėlę žydai statydavosi sinagogas įgilintomis maldų salės grindimis, ir tokį architektūrinį sprendimą grindė Šv. Rašto žodžiais: „Iš nevilties gelmių šaukiuosi Tavęs, Viešpatie! Viešpatie, išgirsk mano balsą!“ (*Ps* 130, 1).

Privilegija draudžia sinagogos ir krikščionių bažnyčios panašumą, kuris tuo laiku buvo suprantamas kaip ryškių, aiškiai matomų architektūros elementų – bokštų ir kupolų – naudojimas. Sinagogų architektūroje bokštai neatliko liturginės funkcijos, tad draudimas juos statyti nebuvo aktualus; tačiau kupolas – architektūrinis dangaus skliauto atitikmuo – svarbus simbolinis ir semantinis maldos namų architektūros dėmuo. Vilniaus Didžioji sinagoga pastatyta be kupolo, tačiau dažnoje XVIII a. statytoje sinagogoje po šlaitiniu stogu būdavo įrengiamas aklasis kupolas. Vieni ryškiausių tokio architektūrinio sprendimo pavyzdžių – Valkininkų, Jurbarko, Vilkaviškio Didžiosios sinagogos (visos sunaikintos Antrojo pasaulinio karo metais); aklasis kupolas dengė Pakruojo medinės sinagogos maldų salę[3]. Pasaulietinės valdžios draudimai suformavo ATR būdingą sinagogų architektūrą, tapusią išskirtine kultūrinio kraštovaizdžio dalimi, o sinagogos įgilintomis maldų salės grindimis ir su akluoju kupolu po šlaitiniu stogu buvo statomos ir XIX–XX a., kai ribojimai architektūrai buvo panaikinti.

Svarbu pažymėti, kad teisinis religinių bendruomenių architektūros suvaržymas nėra išskirtinis ATR bruožas. Pavyzdžiui, turkams užėmus Bizantiją ir aplinkinius stačiatikių kraštus, Osmanų imperijos teisė ribojo bažnyčių urbanistinę situaciją ir architektūrinę raišką. Bažnyčias buvo leidžiama statyti tik nuošaliose vietose, dažniausiai įdubose, kad jos neišsiskirtų miestovaizdyje ir nebūtų aukštesnės už mečetes. Stengdamiesi statyti erdvesnius ir aukštesnius bažnyčių pastatus, krikščionys dažnai įgilindavo bažnyčių grindis[4].

GIEDRĖ MICKŪNAITĖ

---

2 Žr. Leonido Vinerio 1898 m. sudarytus sinagogos apmatavimų brėžinius, saugomus LVIA, f. 382, apr. 1, b. 1513, l. 2v, 3r.

3 Plačiau, apie sinagogų statybos tradicijas žr. S. R. Kravtsov, Synagogue Architecture in Lithuania, *Synagogues in Lithuania. A Catalogue*, sudaryt. A. Cohen-Mushlin ir kt., t. 1, *A–M*, Vilnius: VDA leidykla, 2010, p. 43–72; apie Pakruojo sinagogą žr. *ibid.*, t. 2, *N–Ž*, Vilnius: VDA leidykla, 2011, p. 9–14.

4 R. Gradeva, Ottoman Policy towards Christian Church Buildings, *Études balkaniques*, 1994, nr. 4, p. 14–36.

Vlado Jurgučio 1940 m. spalio 21 d. prašymas Kultūros muziejaus direktoriui

> **Tekstas iš:** Vlado Jurgučio 1940 m. spalio 21 d. prašymas [Valstybinio] Kultūros muziejaus direktoriui, ČDM direkcijos archyvas (komentarus parengė Giedrė Jankevičiūtė)

Turiu garbės prašyti neatsisakyti nupirkti į Muziejų A.[ntano] Žmuidzinavičiaus paveikslą *Susigraužimas*. Paveikslas buvo pirktas iš a. a. Petro Vileišio [1851–1926] turtų paveldėtojų. a. a. Vileišis buvo paveikslą pirkęs po pirmosios 1906 m. lietuvių dailininkų parodos Vilniuje.

2. Be to prašyčiau nupirkti nežinomo dailininko olandų paveikslą, kuris, tariamai paeinąs iš artistės Vialcevos rinkinių.

Koki[a] kaina tų paveikslų sunku man spręsti. Kiek atsimenu už *Susigraužimą* mokėjau apie 2000 (dut[ūkstančius]) litų, už antrąjį paveikslą apie 300 lt.

Pinigai reiktų įmokėti Valstybinio Banko Kauno skyriuje TSR Valstybinės Leidyklos papr.[astojon] ein.[amojon] sąsk.[aiton] N[umeris] 620 nacionalizuotai *Šviesos* spaustuvei už knygos *Bankai* [Vlado Jurgučio monografija, išėjusi 1940 m.] spausdinimą.

Su tikra pagarba

V. Jurgutis

Kaunas,

1940 spalių 21 d.

KOMENTARAS

Vieno Lietuvos banko kūrėjų ir valdytojo nuo 1922 iki 1929 m. Vlado Jurgučio (1885–1966) prašymas Valstybinio kultūros muziejaus (dab. Nacionalinis M. K. Čiurlionio muziejus) direktoriui Pauliui Galaunei (1890–1988) priskirtinas oficialių laiškų kategorijai. Trumpas tekstas suteikia vertingų žinių kolekcionavimo, vietinės dailės rinkos formavimosi istorijai, gali pasitarnauti ir kaip sovietinės okupacijos pradžios realijų šaltinis. Visų pirma, iš prašymo paaiškėja dailininko Antano Žmuidzinavičiaus (1876–1966) ankstyvojo laikotarpio vieno garsiausių, akivaizdų lenkų simbolistinės tapybos poveikį (pavyzdžiui, Teodoro Axentowicziaus, 1859–1938) liudijančių kūrinių *Sielvartas* (šaltinyje įvardytas kaip *Susigraužimas*) atsiradimo muziejaus rinkinyje istorija. Antra – prašymas suteikia žinių apie pirmuosius lietuvių dailės privataus kolekcionavimo žingsnius (patvirtina Petro Vileišio ir Vlado Jurgučio susidomėjimo daile faktą, suteikia žinių apie jų rinkiniuose buvusius konkrečius paveikslus). Prašyme nenurodyta, kada Jurgutis įsigijo Žmuidzinavičiaus darbą. Tikėtina, kad tai galėjo būti trečiojo dešimtmečio pabaigoje, turint omenyje, kad Petras Vileišis mirė 1926 m. Vertinga šaltinyje pateikta nuoroda į paveikslo kainą, patvirtinanti, kad Žmuidzinavičius, amžininkų įsitikinimu, priklausė nacionalinės dailės klasikams ir jo kūriniai buvo aukštai vertinami, suteikiant tokiam požiūriui taip pat ir finansinę išraišką (be abejo, dera prisiminti, kad pirmosios lietuvių dailės parodos eksponatai nuo pat pradžių turėjo kultūrinės relikvijos prasmę). Čiurlionio galerija trečio ir ketvirto dešimtmečio sandūroje panašias sumas mokėjo ir už kitus chrestomatiniais nacionalinės tapybos pavyzdžiais pripažintus kūrinius: Petro Kalpoko (1880–1945) Olgos Dubeneckienės (1891–1967) portretas *Ispanė* buvo pirktas už 3000 litų, Jono Šileikos (1883–1960) sukurtas kompozitoriaus Juozo Naujalio (1869–1934) atvaizdas už 2000 litų, Justino Vienožinskio (1886–1960) Pauliaus Galaunės portretas – už 2000 litų; palyginimui galima nurodyti, kad tuo metu profesinę karjerą tik pradėjusio Juozo Mikėno (1901–1964) marmurinė skulptūra *Poilsis* iš 1934 m. vykusios grupės *Ars* antrosios parodos galerijos rinkiniui buvo įgyta už 500 litų, o Roberto Antinio (1898–1981) granito kompozicija *Kristaus galva* pirkta už 1400 litų (tokia suma jaunam skulptoriui sumokėta atsižvelgiant į tai, kad granito skulptūros XX a. ketvirtame dešimtmetyje Lietuvoje buvo retenybė ir norėta paskatinti skulptorius labiau naudoti šią medžiagą; be to, Antinis tuo metu gydėsi plaučių tuberkuliozę ir neturėjo jokio pajamų šaltinio, o jau buvo pasireiškęs paminklinės skulptūros srityje ir parodęs, kad gali prisidėti ugdant nacionalinę dailę).

Įsidėmėtina, kad atsisakyti vertingų ir, tikėtina, jam brangių taip pat ir sentimentaliu požiūriu dailės kūrinių Jurgutis buvo priverstas, norėdamas išleisti nepriklausomybės metais parašytą ir parengtą spaudai monografiją *Bankai*. Tikėtina, kad autorius sąmoningai vengė kontaktų su knygų leidybą kontroliavusiomis ir finansavusiomis sovietų valdžios institucijomis, apsidrausdamas nuo cenzūros įsikišimo

ir abejodamas finansinės paramos galimybe, tad ryžosi knygos spaudą finansuoti savo lėšomis. Spaustuvė *Šviesa* Jurgučio knygą atspausdino, matyt, vos sulaukusi autoriaus ir užsakovo finansinio pavedimo. Taip spėti skatintų dvi aplinkybės: nuo 1940 m. lapkričio 25 d., greta litų Lietuvoje pradėjus cirkuliuoti taip pat ir sovietiniams rubliams, litas nuvertėjo, šalyje prasidėjo finansinė suirutė; antra, nuo 1940 m. gerokai sustiprėjo cenzūros veikimas ir nepriklausomybės metais parengtų leidinių spauda nutrūko; be abejo, situaciją spaudos baruose keitė ir sparčiai įsibėgėjanti gamybos įmonių nacionalizacija.

GIEDRĖ JANKEVIČIŪTĖ

Vladislovo Žiliaus 1976 m. sausio 23 d. laiškas LKP CK pirmajam sekretoriui Petrui Griškevičiui

> **Tekstas iš:** *Lietuvos Katalikų Bažnyčios kronika*, t. 3: nr. 16–22; 1975–1976 m., Chicago: LK Religinės Šalpos rėmėjų sajunga, 1976, p. 402–403; *www.lkbkronika.lt* (komentarus parengė Skaidra Trilupaitytė)

Lietuvos Komunistų Partijos Centro Komiteto pirmajam Sekretoriui P.[etrui] Griškevičiui

(Dailininkas V.[ladislovas] Žilius su žmona prašosi išleidžiami į užsienį, pateikdami ir savo apsisprendimo motyvus):

1975 m. spalio 27 d. aš kartu su savo žmona padavėme dokumentus LTSR VRM [Vidaus reikalų ministerijos] vizų ir registracijos skyriui, prašydami leisti mums emigruoti į užsienį pagal iškvietimą, kurį atsiuntė tikrasis mano žmonos brolis, gyvenantis Izraelyje.

Padavus minėtus dokumentus, nedelsiant buvau pašalintas iš Dailininkų sąjungos, atsidurdamas situacijoje be teisės bet kur įsidarbinti ar gauti darbo pagal sutartis.

Visas mano kūrybinis darbas nuo 1965 m. iki šios dienos oficialių valdžios atstovų yra vertinamas kaip „formalizmas“, neatitinkąs taip vadinamojo socialistinio realizmo reikalavimų. Ir dėl to man pastoviai yra taikoma moralinė ir materialinė diskriminacija, man draudžiama eksponuoti savo paveikslus oficialiose parodose Lietuvoje ir kitur.

Mano kūrybos profanacija ir izoliavimas, o taip pat bendras kultūrinio ir kūrybinio gyvenimo falšas bei apmirimas Lietuvoje galutinai mane įtikino, kad tolimesnė mano kūrybinė veikla Tėvynėje neturi prasmės. Man, kaip žmogui ir dailininkui, giliai svetima ir nelogiška taip vadinamojo socialistinio realizmo principai. Mano įsitikinimu, jie vulgarizuoja kūrybinę žmogaus veiklą, verčia ją amatu, naudingu ir patogiu valdžiai. Socializmo dogmatiškumas, neigiąs visas kitas kūrybos sampratas, užkerta kelią ir individualios kūrybinės minties pasireiškimui.

Prievarta svetima mano prigimčiai, nepaisant kokiais aukštais idealais ji save teisintų ir dangstytų. Tad ir ateityje nežadu paklusti bet kokiam mano kūrybos administravimui. Taip pat nesutinku, kad kūrybos problemas tautai nusprendžia ir vertina valdininkai, dažniausiai neturėdami apie tai elementariausio supratimo. Taip falsifikuojamas ir skurdinamas dvasinis krašto gyvenimas.

Todėl aš noriu gyventi ir dirbti kitoje valstybėje, kur mano kūryba nebus profanuojama ir, galimas dalykas, bus įdomi ir reikalinga.

LTSR VRM neleidimą man su žmona išvykti iš TSRS motyvuojant, kad Lietuvoje lieka giminės, laikome subjektyviu ir neteisingu. Juk nei mano žmonos broliui, nei daugeliui kitų, kurių patys artimiausi giminės taip pat liko Lietuvoje, tai nebuvo pretekstas [išskirta originale – *G. J.*] neleisti jiems išvykti iš TSRS.

Mes su žmona, kuri visiškai pritaria mano įsitikinimams ir apsisprendimui, sudarome savarankišką šeimą, gyvename atskirai ir nepriklausomai nuo mūsų giminaičių. O raštiški jų sutikimai, kurių reikalauta, yra pridėti prie VRM pateiktų dokumentų.

Mes pageidaujame objektyvaus mūsų pareiškimo dėl išvykimo iš TSRS peržiūrėjimo. Mūsų apsisprendimas yra tvirtas ir galutinis.

V. Žilius, G. Žilienė

Vilnius, 1976.1.23.

Vladislovas Žilius, gyvenantis Vilniuje, Sluckio g. 13-9 (gim. 1939 m. Šilalės raj.), 1964 m. baigė Dailės institutą – grafiką. Su savo kūriniais dalyvavo eilėje parodų tėvynėje ir užsienyje (Malborke, Lenkijoje – 1967 ir 1969 m. Krokuvoje – 1968 m.; Bratislavoje – 1969 m.). Iliustravo knygas, apipavidalino kino filmą *Jausmai* [1966; rež. Algirdas Dausa, Almantas Grikevičius]. J. Stavinskio pjesę *Spūsties valanda* (Klaipėdos dramos teatre). *Vaga* leidykloje dirbo kaip dailės leidinių redakcijos vedėjas, o nuo 1971 m. – *Minties* leidykloje kaip vyriausias dailininkas. Daugiausia kuria oforto technika [iš tikrųjų taip pat nemažai tapė, optinės tapybos kompozicijas eksponavo 1970 m. LSSR dailininkų sąjungos būstinėje, 1972 m. Juditos ir Vytauto Šerių namuose ir 1974 m. Miestų statybos projektavimo instituto sporto salėje surengtose parodose].

(Šiuo metu V. Žilius su šeima jau gyvena užsienyje – red.)

KOMENTARAS

Laiškas buvo paskelbtas 1975 m. *Lietuvos Katalikų Bažnyčios kronikos* nr. 22 (1978 m. LKB sklaida užsienyje užsiėmusios Amerikos lietuvių Romos katalikų kunigų lygos rūpesčiu pasirodė šio numerio vertimas į anglų kalbą: *www.lkbkronika.lt/en*).

Tikėtina, kad laiško originalas yra saugomas Lietuvos ypatingojo archyvo Lietuvos komunistų partijos centro komiteto dokumentų fonde; su juo susijusios medžiagos galėtų būti ir sovietų Lietuvos Valstybės saugumo komiteto archyve, tačiau tokia paieška kol kas neatlikta.

Vladislovo Žiliaus (g. 1939) laiškas yra svarbus kultūros dokumentas tiriant meninę ir politinę emigraciją. XX a. 8 deš. antroje pusėje, Sovietų Sąjungoje sustiprėjus cenzūrai ir represijoms, nemažai nonkonformistinių rusų menininkų, viešai pareiškę nepasitenkinimą sovietų valdžia ir jos vykdoma kultūros politika, emigravo į Vakarus (tai atspindėjo naują valdžios taktiką). Tuo tarpu Lietuvoje tokių atvejų buvo nedaug (iš dailininkų Paulius Lantuchas, Laimutis Ločeris). Tai, jog Žiliaus prašymas emigruoti į užsienį grindžiamas iškvietimu, kurį atsiuntė „žmonos brolis, gyvenantis Izraelyje", yra svarbi aplinkybė, patvirtinanti iš kitų šaltinių žinomą informaciją apie emigracijos tvarką, t. y. rodanti, jog dažniausiai sovietinių piliečių prašymai išvykti nuolat gyventi į užsienį būdavo patenkinami, įrodžius žydišką kilmę ir ryšius su Vakaruose gyvenančiais žydų kilmės giminaičiais (Izraelio repatriacijos įstatymai nuo XX a. 8 dešimtmečio pradžios koregavo žydiškumo sampratą, kai ir ne šioje šalyje gyvenantys žydai galėjo tapti Izraelio piliečiais; tai palengvino žydų kilmės piliečių išvykimą iš Sovietų Sąjungos). Norą išvykti į Izraelį neretai pareikšdavo ir tie, kurie ketino apsigyventi kitose Vakarų šalyse. Žilius su šeima, pasinaudoję žydų kilmės piliečių teise išvykti, gavo leidimą emigruoti ir išvažiavo į JAV; šiuo metu dailininkas gyvena Niujorke.

Žiliaus atvejis atskleidžia ir platesnį Šaltojo karo metų emigracijos kontekstą, kurį formavo tarptautinės sutartys, geopolitinė situacija (ypač santykiai su JAV) ir pasaulio viešoji nuomonė (pavyzdžiui, žmogaus teisių gynimo organizacijų skleidžiama informacija), į kurią reagavo tiek sovietinė, tiek ir Vakarų šalių ideologinė propaganda. Pats politinės emigracijos į Vakarus faktas jau savaime diskreditavo sovietinę sistemą, teigusią savo menamą pranašumą prieš kapitalistinę sistemą, todėl

leidimas išvykti iš šalies oficialiai buvo pateikiamas kaip politiškai nesusipratusio asmens išsiuntimas iš Sovietų Sąjungos, atimant „išdavikui“ ir jos pilietybę. Šią procedūrą patyrė įvairūs disidentai (Andriejus Sacharovas su žmona Jelena Bonner), tarp jų ir žymūs menininkai, pavyzdžiui, su Lietuvos rašytojais ir dailininkais bendravęs poetas Nobelio premijos laureatas (1987) Josifas Brodskis (1940–1996). Tačiau būtina atkreipti dėmesį, kad Vakarams nežinomų sovietinių piliečių mėginimas išvykti iš Sovietų Sąjungos galėjo turėti itin liūdnų padarinių, t. y. baigtis persekiojimais ir net įkalinimu. Po išvykimo, arba „išvarymo“, į Vakarus menininko „išdaviko“ kūryba tapdavo nepageidaujama, pasmerkiama kaip ideologiškai klaidinga ir „ištrinama“ iš viešojo diskurso (neeksponuojama, nereprodukuojama, neminima tekstuose ir kt.). Kita vertus, būtent nuolatinė cenzūra bei ideologinė prievarta paprastai ir tapdavo pagrindine daugelio menininkų emigracijos priežastimi. Tuo savo išvykimą iš Sovietų Sąjungos pagrindė, pavyzdžiui, teatro režisierius Jonas Jurašas (g. 1936).

Žiliaus laiške taip pat atvirai prabylama apie socialistinio realizmo dogmatiškumą, kuris „užkerta kelią“ individualiai kūrybai, todėl skelbiamas šaltinis naudingas sovietinio dailininko mentaliteto studijoms, liudija pasipriešinimą tuometiniams kultūrinės raiškos apribojimams, kūrybinės laisvės siekį, taip pat naivų tikėjimą Vakarų laisve.

Žiliaus laiškas yra vertingas šaltinis tiriant sovietinės Lietuvos dailę prisitaikymo ir pasipriešinimo aspektu. Vyrauja nuomonė, kad didelė dalis dailininkų oficialiems reikalavimams nepakluso; tie, kurie nebuvo plačiau pripažinti tuometinių institucinių struktūrų, turėjo galimybę realizuoti savo kūrybinius siekius ir būti sąlygiškai nepriklausomi neformaliuose bendraminčių rateliuose. Dauguma po nepriklausomybės atgavimo pasirodžiusių individualių prisiminimų, dailininkų interviu ar retrospektyvių kūrybos aprašymų teigia būtent anuometinį „nepaklusnumą“ taisyklėms. Šis klausimas nėra toks vienaprasmis ir akivaizdžiai reikalauja tyrimų.

Meninės karjeros galimybės sovietmečiu besąlygiškai priklausė nuo valstybės kontrolės, vykdomos per kūrybinių sąjungų mechanizmą. Tikrų politinių disidentų arba nonkonformistų, t. y. oficialioms struktūroms nepriklausančių dailininkų, Lietuvoje, skirtingai nei Rusijoje, praktiškai nebuvo. Todėl Žiliaus laiškas yra itin retas (bene vienintelis šio pobūdžio iki šiol skelbtas) Lietuvos dailės šaltinis, rodantis realaus protesto riziką. Protestas šiuo atveju reiškiamas ne retoriniu nepasitenkinimu „tarp savųjų“, o viešai, kreipiantis į LKP CK pirmąjį sekretorių. Minėtą riziką iliustruoja dailininko laiške vardijamos pasekmės, kurias jis pajuto iš karto, vos padavęs atitinkamoms tarnyboms prašymą emigruoti ir reikalaujamus tokiais atvejais dokumentus. Pašalintas iš dailininkų sąjungos, Žilius neteko bet kokių su naryste sovietinėje kūrybinėje organizacijoje susijusių privilegijų, tapo visišku marginalu. Tą patį teko patirti ir režisieriui Jurašui, kuriam paskelbus laišką, protestuojantį prieš sovietinėje sistemoje egzistavusius kūrybos suvaržymus[5], buvo užkirsti keliai dalyvauti teatriniame gyvenime ir net teko paragauti akmenskaldžio amato, talkinant skulptoriui Vladui Vildžiūnui jo dirbtuvėse Vilniaus Jeruzalėje. Jurašui su žmona rašytoja Aušra Marija Sluckaite-Jurašiene (g. 1936) išvykus iš šalies, jų abiejų kūriniai buvo uždrausti. Be abejo, nei Žiliaus, nei Jurašo protesto laiškai negalėjo būti viešai paskelbti Lietuvoje. Šių tekstų oficialumas apsiribojo jų adresatais – komunistų partijos nomenklatūra bei atitinkamomis valstybės saugumo struktūromis. Politinio režimo sąlygomis minėtieji laiškai įgijo politinio dokumento prasmę ir buvo publikuojami vietiniuose disidentiniuose arba disidentų veiklą nušviečiančiuose Vakarų leidiniuose: Žiliaus laiškas – *Lietuvos Katalikų Bažnyčios kronikoje*, Jurašo laiškas – 1972 m. Londone pradėtame leisti leidinyje *Index of Censorship*.

SKAIDRA TRILUPAITYTĖ

5 Atviras laiškas LTSR Kultūros ministerijai, Kauno valstybiniam dramos teatrui, Lietuvos teatro draugijai, laikraščio *Literatūra ir menas* redakcijai, 1972 08 16 (*Jonas Jurašas*, sudaryt. A. Girdzijauskaitė, Vilnius: Gervelė, 1995, p. 276–278.

VALSTYBĖS TEISĖS AKTAS

Valstybių teisės aktų, skirtų grynai dailei, reta. Paprastai valstybė teisės aktais reguliuoja kitas visuomenės gyvenimo sritis, nors kartais šis reguliavimas paliečia taip pat ir specifinius dailės reikalus. Pavyzdžiui, romėnams buvo aktuali atminties politika: senovės Romoje galiojo vadinamasis *Damnatio memoriae* įstatymas, pagal kurį buvo naikinami visi valstybei prasikaltusio asmens, paprastai valdovo, atvaizdai ir su jo vardu siejami statiniai (Koliziejus, arba Flavijų amfiteatras, buvo pastatytas nugriovus imperatoriaus Nerono Aukso vilą ir nusausinus šalia jos tyvuliavusį dirbtinį ežerą). Dailininkų statusas teisės aktais buvo reguliuojamas ir Viduramžiais (dailininkai pakluso cechų tvarkai), tai daroma ir mūsų dienomis (ką iliustruoja šiame poskyryje pristatomas LR menininko statusą apibrėžiantis įstatymas). Dailės kūrybą ir vartojimą tiesiogiai reglamentuojantys teisės aktai – būdingas totalitarizmo bruožas. Sovietų Rusijoje nuo 1918 m. galiojo vadinamasis monumentaliosios propagandos planas (jį taip pat pristatome); įstatymo galią turėjo nurodymai apie menininkų organizacijas Sovietų Sąjungoje, nacių Vokietijoje, Mussolini Italijoje, padėję kontroliuoti dailininkų profesinę veiklą. Modernios demokratinės valstybės, prisiėmusios atsakomybę už savo piliečių gerovę, teisės aktais reguliuoja kultūros, taigi ir dailės, sferą, tačiau daro tai švelniau, siekdamos sudaryti kiek įmanoma palankesnes sąlygas dailės kūrybai, sklaidai, vartojimui. Dailės raidai bei paveldo išsaugojimui tiesioginės įtakos daro labdaros ir paramos įstatymai; dauguma šiuolaikinių šalių turi atskirus įstatymus, nustatančius su daile artimai susijusios paveldosaugos teisines normas.

Senienų, kultūros paveldo apsaugos teisinis reguliavimas atsirado Apšvietos epochoje, plėtojantis istorinei sąmonei. Jau XVIII a. kasinėjimai Popiežiaus valstybėje buvo vykdomi su leidimais, prižiūrint įgaliotiesiems asmenims, kontroliuotas radinių išvežimas. XIX a. viduryje popiežius Pijus IX įsteigė archeologijos komisiją, kurios vienas svarbiausių uždavinių buvo tuo metu intensyviai vykdytų Romos katakombų tyrimų priežiūra. Panašiu metu Prancūzijoje buvo įkurta istorinių paminklų komisija, kurios tikslas buvo išsaugoti ir restauruoti nacionalinį architektūros, visų pirma Gotikos palikimą. 1882 m. Senovės paminklų apsaugos įstatymas priimtas taip pat ir Jungtinėje Karalystėje.

Su paveldosaugos, taip pat archeologijos raida, kolekcionavimo augimu kyla atitinkamų teisės aktų pagrindu sprendžiamos problemos dėl meno vertybių nuosavybės. XX ir XXI a. pakitus politiniam žemėlapiui, susiformavus naujoms tautinėms valstybėms, susiklostė naujos vertybinės nuostatos ir buvo sukurti jas išreiškiantys teisės aktai, reglamentuojantys paveldo klausimus. Tuomet prasidėjo tarpvalstybiniai ginčai dėl kažkada galimai nusavintų kūrinių, išvežtų iš radimo vietos ir šalies. Su kaltinimais pasisavinus meno vertybes susiduria ir privatūs kolekcionieriai, ir didieji Vakarų muziejai. Teisiniu būdu mėginama ginčyti pagal kažkada galiojusius teisės aktus pirktų ir išvežtų kūrinių įsigijimo teisėtumą. Tarp šiandien ypač diskutuojamų tokio pobūdžio nesutarimų pavyzdžių – Atėnų Akropolio šventyklų skulptūrinės apdailos, vadinamųjų Elgino marmurų (angl. *The Elgin Marbles*), nuosavybės problema. Lordas Elginas (1766–1841), britų ambasadorius tuometinėje Osmanų imperijoje, kuriai priklausė ir Graikija, tarp 1801 ir 1805 m. gavo sultono firmaną imti visas skulptūras ir inskripcijas, jei tai negresia statinių struktūros stabilumui, ir didžiąją dalį Partenono skulptūrų bei kai kurių kitų statinių skulptūrinius papuošimus išgabeno į Londoną. Tikėtina, kad jei ne Elginas, skulptūros būtų žuvusios, nes turkai Akropolio marmurą vežėsi į savo statybas, o skulptūrines dekoracijas nulupdavo, norėdami ištraukti ir panaudoti jų tvirtinimui naudotus švino strypus. 1816 m. Elgino skulptūras įsigijo Britų muziejus, kuris, nepaisant šiandieninės Graikijos valstybės spaudimo, atsisako vertybes grąžinti, motyvuodamas, kad viskas vyko pagal tuometinius įstatymus, t. y. legaliai.

Iš įvairių pasaulio muziejų bent dalį meno turtų siekia atgauti ir Egipto vyriausybė. Vienas garsesnių incidentų – 2006 m. kilęs ginčas tarp Egipto ir Vokietijos dėl Berlyno Naujajame muziejuje eksponuojamo garsiojo Nefertitės biusto. Aptiktą 1912 m. archeologo Ludwigo Borchardto neeilinį radinį Berlyno muziejams dovanojo ekspediciją finansavęs bankininkas. Pasak Egipto atstovų, skulptūra išvežta

neteisėtai, nuslėpus ją tarp kitų, mažiau vertingų radinių ir gavus išvežimo leidimą apgaulės būdu. Pirmą kartą grąžinti gražiosios valdovės biustą Egipto vyriausybė pareikalavo 1933 m., tačiau Vokietijos vardu pats Hitleris griežtai atsisakė. Egipto paveldo apsaugos tarnybų vyresnybė teigia, kad nepretenduoja atgauti visų iš jų šalies išvežtų meno vertybių, tačiau norėtų susigrąžinti tas, kurios turi kultūrinės tapatybės simbolio vertę. Tarp jų, be Nefertitės, yra ir garsusis Rozetės akmuo, padėjęs iššifruoti hieroglifus (Britų muziejuje), faraono Ramzio II statula (Turino Egipto muziejuje), keletas kitų ne mažiau garsių kūrinių.

Buvusių kolonijinių šalių vertybių grąžinimo klausimas dažnai įgyja politinių bruožų ir sprendžiamas labai sunkiai.

Meno vertybių nuosavybės klausimus sustiprino modernieji karai. Jau po Napoleono pralaimėjimo Popiežiaus valstybė susirūpino atgauti prancūzų pagrobtus savuosius kultūros ir meno turtus. Popiežiaus valstybės senienų ir dailės inspektoriaus pareigas ėjęs skulptorius Antonio Canova (1757–1822) sugebėjo sugrąžinti į Italiją nemažai dailės kūrinių ir Antikos iškasenų, Napoleono nurodymu perduotų į Luvrą ir kitas prancūziškąsias kolekcijas. Pirmieji tarpvalstybiniai susitarimai dėl karo metu pagrobtų dailės kūrinių ir kultūros vertybių grąžinimo buvo priimti po I pasaulinio karo, tačiau jie lietė taip pat ir 1870–1871 m. Prancūzijos ir Prūsijos karo padarinius. Platesniu mastu susirūpinti kultūros vertybių likimu ginkluotų konfliktų atvejais ir priimti tarpvalstybinius susitarimus šiais klausimais privertė II pasaulinis karas. Įvertinus vertybių netektis ir žalą, kurią patyrė kultūros paveldas, 1954 m. buvo pasirašyta Hagos konvencija dėl kultūros vertybių apsaugos ginkluoto konflikto metu. Vėliau Konvencija buvo tobulinama, o 1999 m. priimti UNESCO Kultūros vertybių apsaugos ginkluoto konflikto metu konvencijos papildymai (Hagos konvencijos Antrasis protokolas). Su pastaruoju dokumentu susijusi ir 1995 m. pasirašyta vadinamoji UNIDROIT konvencija – tarptautinis susitarimas teisėtam savininkui (asmeniui, institucijai arba valstybei) grąžinti pavogtus arba nelegaliai išvežtus kultūros objektus.

Vis dėlto tarptautiniai susitarimai nenumato visų galimų teisinių ginčų niuansų ir kartais sprendimai ne visai atitinka konvencijų nuostatas. Pavyzdžiui, D. Britanijos Aukščiausiasis teismas nutarė, kad 1946 m. Britų muziejaus nepaprastai pigiai įsigyti italų dailininkų piešiniai iš nacių nužudyto žydų kilmės čekų teisininko Arthuro Feldmanno kolekcijos neturi būti grąžinti kolekcininko įpėdiniams, nors muziejus ketino tai padaryti. Pasak teismo sprendimo, taip būtų pažeistas šalies teisinis reguliavimas, mat „moraliniai įsipareigojimai“ negali būti viršesni už D. Britanijos muziejų įstatymą. Muziejinio turto neliečiamumą mėginama pasitelkti ir kai kuriais kitais panašiais atvejais, dažniau kai ginčas vyksta šalies viduje. Toks pavyzdys galėtų būti Vilniaus apygardos teismo 2010 m. spalio 25 d. sprendimas priteisti 635 775 litų dydžio kompensaciją pilietei Antrai Vincei Karosienei už sovietų konfiskuotą 27 paveikslų jos tėvo aktoriaus Vinco Steponavičiaus (1898–1958) kolekciją, saugomą Lietuvos dailės muziejuje. 2000 m. kovo 28 d. Lietuvos Aukščiausiasis Teismas šioje byloje buvo nusprendęs atmesti ieškinį, remdamasis 1995 m. redakcijos Muziejų įstatymu. Šis atvejis paskatino priimti LR Konstitucinio teismo nutarimą, pateisinantį Lietuvos Aukščiausiojo Teismo sprendimą remiantis visuomenės poreikiais negrąžinti Karosienei jos tėvui priklausiusių paveikslų[1].

Ypač daug problemų kyla dėl Šoa aukų turto. Vienas garsiausių pastarojo dešimtmečio atvejų – austrų *art nouveau* dailininko Gustavo Klimto (1862–1918) tapyto dailės mecenatės ir savo laikų Vienos gražuolės Adeles Bloch-Bauer (1881–1925) portreto (1907) istorija. Nutapyti žmonos portretą Klimtui užsakė Ferdinandas Blochas (1864–1945) – iš cukraus prekybos praturtėjęs verslininkas. Po Austrijos anšliuso jis jau būdamas našlys pabėgo į Šveicariją, o jo turtas, tarp kitų dalykų – paveikslai, buvo konfiskuoti. Nepaisant testamentu pareikštos žmonos valios, kad jai mirus jos portretai būtų perduoti Austrijos valstybinėms dailės kolekcijoms, 2006 m. Austrijos teismas nutarė patenkinti Bloch-Bauerių paveldėtojos JAV pilietės Marijos Altmann (1916–2011) ieškinį ir perduoti jai Adeles Bloch-Bauer portretą ir dar keturis Klimto paveikslus. Tų pačių metų birželį Adeles Bloch-Bauer portretas buvo parduotas kosmetikos magnatui Ronaldui S. Lauderiui (g. 1944) už 135 milijonus JAV dolerių.

Kiti keturi Altman atgauti Klimto paveikslai parduoti Niujorko Christie's aukcione ir atsidūrė privačiuose rinkiniuose. JAV kultūrinė visuomenė įvertino šią istoriją kaip gėdingą spekuliaciją teisingumo atstatymu iš tikrųjų paprasčiausiai siekiant pasipelnyti.

1 Plg. *www.lrkt.lt/dokumentai/1999/n9l0316a*.

Tendencija atstatyti istorinį teisingumą ir grąžinti karinių konfliktų aplinkybėmis išvežtas vertybes jų savininkų įpėdiniams kuria sunkumų parodų organizatoriams. Pavyzdžiui, Vokietija atsisakė skolinti Nefertitės biustą Egiptui net parodai naujo archeologijos muziejaus netoli Gizos piramidės atidarymo proga. Bijodama prarasti karo „trofėjus“ arba bolševikų nacionalizuotus meno kūrinius ypač nenoriai dailės kūrinius užsienio šalims skolina Rusija. Įdomu, kad kai kada kaip priemonė konfliktinei situacijai spręsti kuriami nauji įstatymai, apribojantys net ir tarpvalstybinių konvencijų veikimą. Pavyzdžiui, 2008 m. gresiant žlugti Londono Karališkoje dailės akademijoje numatytai prancūzų ir rusų modernizmo šedevrų iš didžiųjų Rusijos valstybinių muziejų rinkinių parodai (kilo įtarimas, kad garsiųjų XIX–XX a. pradžios Rusijos kolekcionierių Sergejaus Ščiukino ir Ivano Morozovo palikuonys gali imtis teisinių priemonių, siekdami atsiimti užsienyje atsidūrusius jų protėviams priklausiusius kūrinius), britų parlamentas per itin trumpą laiką parengė specialų įstatymą dėl meno kūrinių apsaugos nuo konfiskavimo (jo projektas derintas su Rusijos teisininkais) ir jį skubos tvarka priėmė, likus mažiau nei trims savaitėms iki parodos atidarymo. Šie įvykiai iliustruoja, kaip dailė teisės aktų pagrindu gali tapti politinių žaidimų priemone, taip pat patvirtina valstybės priimtų teisės aktų kaip dailės istorijos šaltinio reikšmę.

Apsiribojus artimiausias pavyzdžiais, galima prisiminti valstybės teisės aktų kaip dailės istorijos šaltinio tyrimus Lietuvoje. Tarpukario Lietuvos situaciją šiuo požiūriu yra analizavę Giedrė Jankevičiūtė ir Dangiras Mačiulis, apie sovietinių teisės aktų įtaką dailei rašė Elona Lubytė, Skaidra Trilupaitytė; dabartinė situacija tebėra gyvų diskusijų objektas, tačiau ji jau spėjo susilaukti ir dailės istorikų dėmesio.

SKAIDRA TRILUPAITYTĖ

Dekretas apie Respublikos paminklus

> **Versta iš:** Совет народных комиссаров РСФСР. Декрет от 12 апреля 1918 года «О памятниках Республики», *Декреты советской власти*, t. 2: *17 марта – 10 июля 1918 г.*, Москва: Государственное издательство политической литературы, 1959 (iš rusų k. vertė ir komentarus parengė Giedrė Jankevičiūtė)

RSFSR[2] Liaudies komisarų taryba. 1918 m. balandžio 12 d. dekretas
Apie Respublikos paminklus

1. Pagerbdama Rusiją pakeitusį didįjį perversmą Liaudies komisarų taryba nutaria: paminklai, pastatyti carų bei jų tarnų garbei ir neturintys nei istorinės, nei meninės vertės, turi būti pašalinti iš miestų ir aikščių, kai kuriuos perkeliant į sandėlius, kai kuriuos utilizuojant.
2. Ypatingajai liaudies komisarų švietimo ir Respublikos turtų komisijai kartu su Dailės skyriaus prie Švietimo komisariato vedėju pavedama, suderinus su Maskvos ir Petrogrado meno kolegijomis, nustatyti, kurie paminklai turi būti pašalinti.
3. Tai pačiai komisijai pavedama mobilizuoti menininkų pajėgas ir organizuoti platų konkursą sukurti paminklų, tinkamų pagerbti didžiąsias Rusijos socialistinės revoliucijos dienas, projektus.
4. Liaudies komisarų taryba pageidautų, kad gegužės 1-ąją jau būtų nuimti kai kurie labiausiai išsigimėliški balvonai [*наиболее уродливые истуканы*] ir [liaudies] masių teismui pastatyti pirmieji naujų paminklų modeliai.
5. Tai pačiai komisijai pavedama skubiai papuošti miestą[3] Gegužės 1-ajai ir pakeisti užrašus, emblemas, gatvių pavadinimus, herbus ir pan. naujais, atspindinčiais revoliucinės dirbančiųjų Rusijos idėjas ir jausmus.
6. Apskričių ir gubernijų deputatų tarybos imasi šio reikalo tik aukščiau nurodytos komisijos pritarimu.
7. Pateikus sąmatas ir pagrindus jų praktinį būtinumą asignuojamos būtinos sumos.

---

2 Rusijos socialistinės federacinės sovietų respublikos.

3 Turima omenyje 1918 m. kovo 12 d. RSFS sostine paskelbta Maskva.

Liaudies komisarų tarybos pirmininkas V. Uljanovas (Leninas)
Liaudies komisarai A.[natolijus] Lunačiarskis, Stalinas
Tarybos sekretorius Gorbunovas

KOMENTARAS

Dekretas *Apie Respublikos paminklus* davė pradžią vadinamajam sovietų Rusijos monumentaliosios propagandos planui. Pirmą kartą jis paskelbtas sovietų valdžios informaciniuose leidiniuose *Известия ВЦИК* (1918 04 14) ir *Собрание узаконений* (1918 04 15, nr. 31). Dekretą lydėjo kiti dokumentai, iš kurių svarbiausias buvo įamžinimo vertų asmenų sąrašas. Greta komunizmo ideologų ir revoliucionierių į jį įtraukti ir rusų bei užsienio kultūros veikėjai – iš viso 69 asmenys. Pirmąjį sąrašo variantą išspausdino žurnalas *Искусство* (1918, nr. 2–6, p. 16); Lenino patvirtintą galutinį – pagrindinis dienraštis *Известия ВЦИК* (1918 08 02). Vadovaujantis sąrašu, buvo parengtas paminklų bolševikų santvarkai ir jos idealams statybos planas. Dalis naujųjų paminklų turėjo pakeisti nugriautus paminklus caro valdžiai ir buvo statomi jų vietose. Siekiant kuo skubiau simboliškai perkeisti viešąją erdvę, iš pradžių paminklai buvo kuriami iš netvarių medžiagų – gipso, betono ir pan. Tokie laikinieji paminklai Peterburge ir Maskvoje atidengti jau 1918 m. rudenį; pirmieji akmens ir bronzos paminklai pastatyti tik 1924 m. Žymiausi monumentaliosios propagandos plano ankstyvojo etapo dalyviai – Nikolajus Andrejevas (1873–1932), Sergejus Konenkovas (1874–1971), Sergejus Merkurovas (1881–1952), Ivanas Šadras (1887–1941), Leonidas Šervudas (1871–1954). 1918 m. lapkričio 3 d. laikiną paminklą XIX a. rusų poetui Ivanui Nikitinui Maskvos Teatro aikštėje pastatė ir lietuvių kilmės skulptorius Aleksandras Blažys-Blaževičius (rus. Блажевич, Блажеевич; 1894–1963).

Monumentaliosios propagandos plano sumanymą Leninui ir bolševikų vyriausybės švietimo komisarui Lunačiarskiui įkvėpė italų filosofo dominikonų vienuolio Tommaso Campanella socialinė utopija *Saulės miestas* (*La città de Sole*, 1602), pristatanti idealaus miesto-valstybės idėją; tarp kitų dalykų Leninas įsidėmėjo ir Campanella mintis apie piliečių pasaulėžiūros formavimą taikant sienų tapybą.

Teisės aktus dėl senosios santvarkos paminklų naikinimo ir bolševikų pergalės įvaizdinimo priėmė ir kitos šalys, kuriose laimėjo bolševikai: 1919 m. gegužės 7 d. dekretą apie paminklus patvirtino Ukrainos Liaudies komisarų taryba, 1920–1921 m. tą patį padarė Armėnijos, Gruzijos ir Azerbaidžano vietinės vyriausybės; laikinąjį paminklą trumpam įsitvirtinus bolševikų valdžiai Lietuvos ir Baltarusijos teritorijų dalyje pagal Vladimiro Dubeneckio (1888–1932) projektą 1918 m. spėta pastatyti ir Vilniuje.

Monumentaliosios propagandos plano įgyvendinimui plačiąja prasme galima priskirti visą sovietų viešosios dailės istoriją. Lenino dekretas pradėjo paminklų karą, nusiaubusį milžinišką teritoriją, kuri aprėpė ne tik buvusios Sovietų Sąjungos šalis, bet ir didelę dalį Vidurio bei Rytų Europos. Stambiausiems paveldo praradimams pačioje Rusijoje priskiriama 1931 m. gruodžio 5 d. susprogdinta Kristaus Išganytojo šventovė (atstatyta 1994–2000 m.). Jos vietoje pagal architektų Boriso Iofano (1891–1976), Vladimiro Gelfreicho (1885–1967) ir Vladimiro Ščiuko (1878–1939) projektą planuota pastatyti gigantiškus Tarybų rūmus, kuriuos turėjo vainikuoti skulptoriaus Merkurovo sukurta 75 metrų aukščio Lenino statula – didžiausias pasaulyje Lenino paminklas.

Giminingi monumentaliosios propagandos planui procesai XX a. pirmoje pusėje vyko ir kitose šalyse. Ypač plačiai žinomas Meksikos muralizmo (nuo isp. *murales* – tapyba ant sienų) atvejis: tapytojams José Clemente Orozco (1883–1949), Diego Riverai (1886–1957) ir Davidui Siqueirosui (1896–1974) revoliucinė Meksikos vyriausybė užsakė sienų tapybos kūriniais, iliustruojančiais šalies pavergimo ir išsilaisvinimo istoriją, dekoruoti reikšmingus visuomeninius pastatus – ministerijas, universitetus, mokyklas. Programą pradėta įgyvendinti 1920 m.; jos tikslai išdėstyti 1922 m. paskelbtoje *Technikos ir meno darbininkų revoliucinio sindikato deklaracijoje*. JAV piliečių identitetą formavusių viešumai skirtų dailės kūrinių (skulptūrų, sienų tapybos kompozicijų) sukurta patvirtinus vadinamąjį Federalinį meno projektą[4]. Beje, įdomus Federalinio meno projekto istorijos šaltinis yra interviu su vienu jo vadovų Holgeriu Cahillu (1887–1960); tai – 1958 m. Smitsono instituto inicijuoto sakytinės JAV istorijos programos dokumentas, saugomas Amerikos meno archyve: *Oral history interview with Holger Cahill, 1960 Apr. 12 and Apr. 15*, by John Morse and Peter Pollack, for the *Archives of American Art, Smithsonian Institution*.

4 *www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-holger-cahill-11990.*

Meksikos muralizmo bei JAV Federalinio meno projekto dokumentacija, kaip ir dekretas *Apie Respublikos paminklus*, atspindi išaugusias valstybės mecenatines funkcijas ir atitinkamai – instrumentišką požiūrį į meną. Visi tokio pobūdžio dailės gyvenimą reglamentavę teisės aktai (žinoma, visų pirma tai galiotų totalitarizmo šalims) padėjo paversti dailininką valstybės tarnautoju, ištikimai vykdžiusiu užsakovo nurodymus ir atmetusiu kūrybiško mąstymo bei meninės laisvės idėjas, būdingas XX a. kultūrai. Taigi skelbiamas dokumentas yra vertingas XX a. dailės istorijos šaltinis, ypač įdomus pokolonijinių studijų ir socialinės dailės istorijos požiūriu.

GIEDRĖ JANKEVIČIŪTĖ

Lietuvos Respublikos meno kūrėjo ir meno kūrėjų organizacijų statuso įstatymas

> **Tekstas iš:** Lietuvos Respublikos meno kūrėjo ir meno kūrėjų organizacijų statuso įstatymas, *Valstybės žinios*, 1996, nr. 84-2002; *Valstybės žinios*, 1998, nr. 111-3058; *Valstybės žinios*, 2004, nr. 153-5573; *Valstybės žinios*, 2010, nr. 137-7002; *www.lrs.lt* (komentarus parengė Elona Lubytė)

Pirmas skirsnis. Bendrosios nuostatos

1 STRAIPSNIS. Įstatymo paskirtis

Šis įstatymas nustato meno kūrėjo ir meno kūrėjų organizacijų statuso suteikimo ir panaikinimo pagrindus ir tvarką.

2 STRAIPSNIS. Pagrindinės šio įstatymo sąvokos

1. *Meno kūrėjas* – meno kūrinius kuriantis, juos savitai atliekantis fizinis asmuo, kuriam už tai yra suteikiamas meno kūrėjo statusas.

2. *Meno kūrėjų organizacija* – meno kūrėjus pagal meno sritis arba tokių sričių derinius vienijanti asociacija, kurios tikslai – vykdyti kūrybines programas, ginti meno kūrėjų kūrybines, profesines, socialines, autorių ir gretutines teises, įstatymų nustatyta tvarka atstovauti meno kūrėjams ir kuriai yra suteiktas meno kūrėjų organizacijos statusas.

3. *Meno kūryba* – asmens arba kolektyvo sukurtų arba savitai atliktų meno kūrinių visuma.

4. *Meno kūrinys* – originalus meninės veiklos rezultatas, bet kokio išraiškos būdo ar formos.

5. *Profesionalusis meno vertintojas* – aukštąjį universitetinį išsilavinimą turintis asmuo, plėtojantis pažinimą kultūros ir meno srityje ir skelbiantis šios veiklos rezultatus monografijose, studijose, recenzijose ir straipsniuose Lietuvoje ir (ar) užsienyje.

6. *Profesionalusis menas* – originali aukšto meistriškumo ir meninio lygio kūryba, tokia pripažįstama profesionaliųjų meno vertintojų.

Antrasis skirsnis. Meno kūrėjo ir meno kūrėjų organizacijos statuso suteikimo ir panaikinimo pagrindai ir tvarka

3 STRAIPSNIS. Meno kūrėjo ir meno kūrėjų organizacijos statuso suteikimo pagrindai ir sąlygos

1. Meno kūrėjo statusas suteikiamas profesionalųjį meną kuriančiam asmeniui, jeigu šio asmens meno kūryba atitinka bent vieną iš šių meno kūrėjo statuso suteikimo pagrindų:

1) asmens individuali ar kolektyvinė meno kūryba yra teigiamai įvertinta kaip profesionalusis menas profesionaliųjų meno vertintojų monografijose, recenzijose ar straipsniuose, paskelbtuose leidiniuose, ar rekomendacijose ir taip pripažinta profesionalia meno kūryba;

2) asmens meno kūryba yra įtraukta į įstatymų nustatyta tvarka patvirtintas bendrojo ugdymo, profesinio mokymo ir aukštojo mokslo studijų programas;

3) asmens individuali ar kolektyvinė meno kūryba yra įvertinta Lietuvos nacionaline kultūros ir meno premija, Lietuvos Respublikos Vyriausybės meno premija, Kultūros ministerijos meno premija ar tarptautine meno premija, kitomis meno kūrėjų organizacijų teikiamomis premijomis ir apdovanojimais, profesionaliojo meno tarptautinio kūrėjų ir (arba) atlikėjų (išskyrus moksleivių ir studentų konkursus) konkurso laureato diplomu;

4) asmens meno kūrinių yra įsigiję Lietuvos arba užsienio valstybių nacionaliniai muziejai ar galerijos;

5) asmuo ne mažiau kaip 5 metus skelbia meno kūrybą vertinančius straipsnius ir recenzijas Lietuvos ar užsienio leidiniuose, taip pat asmuo, kuriam už tiriamąją mokslinę veiklą atitinkamoje meno srityje yra suteiktas mokslo daktaro ar meno daktaro laipsnis;

6) asmuo, dėstantis meno studijų krypties dalykus ir einantis profesoriaus ar docento pareigas aukštojoje mokykloje, kurioje pagal meno studijų programas rengiami profesionalieji menininkai;

7) asmuo individualiai ar su kūrėjų kolektyvu buvo atrinktas ir atstovavo Lietuvai tarptautinį pripažinimą turinčiuose profesionaliojo meno renginiuose.

2. Meno kūrėjo statusas, kurį asmuo įgijo vienoje meno srityje, gali būti pripažintas ir kitoje srityje, jeigu jo kūryba atitinka šio straipsnio 1 dalies reikalavimus. Meno kūrėjo statusas gali būti suteiktas pagal šio įstatymo 5 straipsnyje nustatytas procedūras.

3. Meno kūrėjų organizacijos statusas suteikiamas asociacijai, jeigu ji atitinka visus meno kūrėjų organizacijos statuso suteikimo pagrindus:

1) asociaciją yra įsteigę ne mažiau kaip 25 meno kūrėjai;

2) asociacijos nariai yra tik meno kūrėjai ar meno kūrėjo statusą turinčios organizacijos, vienijančios ne mažiau kaip 5 narius – meno kūrėjų organizacijas;

3) asociacija skatina aukšto meistriškumo meno kūrybą, jos įvairovę ir sklaidą;

4) asociacija sudaro sąlygas narių meno kūrybai, kūrybinei veiklai ir profesiniam tobulėjimui;

5) asociacija rūpinasi meno kūrinių prieinamumu visuomenei;

6) asociacija atstovauja visos šalies (ne vieno regiono) meno kūrėjams.

4 STRAIPSNIS. Meno kūrėjų organizacijos įstatai

Meno kūrėjų organizacijos įstatuose, be privalomų duomenų, numatytų Lietuvos Respublikos civiliniame kodekse (toliau – Civilinis kodeksas) ir Lietuvos Respublikos asociacijų įstatyme (toliau – Asociacijų įstatymas), turi būti nurodyta, kad į meno kūrėjų organizaciją priimamų naujų narių meno kūryba turi atitikti šio įstatymo 3 straipsnio 1 dalyje nustatytus reikalavimus.

5 STRAIPSNIS. Meno kūrėjo statuso suteikimo būdai

1. Meno kūrėjo statusas suteikiamas:

1) meno kūrėjų organizacijos sprendimu – šios organizacijos nariu priimant asmenį, kurio meno kūryba atitinka bent vieną iš meno kūrėjo statuso suteikimo pagrindų, nustatytų šio įstatymo 3 straipsnio 1 dalyje;

2) Meno kūrėjo ir meno kūrėjų organizacijos statuso suteikimo tarybos sprendimu – jeigu asmuo nepriklauso meno kūrėjų organizacijai, pripažintai tokia šio įstatymo 7 straipsnyje nustatyta tvarka.

2. Meno kūrėjo ir meno kūrėjų organizacijos statuso suteikimo tarybos sprendimą suteikti meno kūrėjo statusą tvirtina kultūros ministras.

6 STRAIPSNIS. Meno kūrėjo ir meno kūrėjų organizacijos statuso suteikimo taryba

1. Meno kūrėjo ir meno kūrėjų organizacijos statuso suteikimo tarybą (toliau – Taryba) sudaro kultūros ministras. Taryba yra visuomeninė institucija, kolegialiu sprendimu suteikianti meno kūrėjo ir meno kūrėjų organizacijos statusą.

2. Taryba sudaroma iš 7 narių. Tarybos kadencija – 2 metai. Visos meno kūrėjų organizacijos statusą turinčios organizacijos Kultūros ministerijai pateikia po 1 kandidatą į Tarybos narius, iš kurių kultūros ministras skiria 5 Tarybos narius, atstovaujančius skirtingoms meno sritims, ir 2 narius – iš profesionaliųjų meno vertintojų.

3. Tarybos nuostatus ir sudėtį tvirtina kultūros ministras.

4. Jeigu meno kūrėjų organizacija pakeičia įstatus, ji per 30 dienų privalo juos pateikti Tarybai. Taryba įvertina, ar pakeisti įstatai atitinka šio įstatymo reikalavimus.

5. Kai Taryba atlieka patikrinimą, meno kūrėjų organizacija privalo Tarybai pateikti savo įstatų kopiją, narių sąrašą ir veiklos ataskaitą, parengtą pagal Asociacijų įstatymo 10 straipsnį.

7 STRAIPSNIS. Meno kūrėjo ir meno kūrėjų organizacijos statuso suteikimo tvarka

1. Asmenų prašymus dėl meno kūrėjo ar meno kūrėjų organizacijos statuso suteikimo, išskyrus šio straipsnio 6 dalyje nustatytus atvejus, nagrinėja ir sprendimus priima Taryba Meno kūrėjo ir meno kūrėjų organizacijos statuso suteikimo taisyklėse nustatyta tvarka. Šias taisykles tvirtina kultūros ministras.

2. Asmuo, siekiantis meno kūrėjo statuso, kartu su prašymu Tarybai turi pateikti:

1) asmens tapatybę patvirtinančio dokumento kopiją;

2) pagrindinių meno kūrinių ir publikacijų apie kūrybą ir (arba) kūrėją sąrašą;

3) dokumentų, patvirtinančių premijos, konkurso laureato vardo, mokslo laipsnio, pedagoginio vardo suteikimą, kopijas;

4) dokumentų, patvirtinančių, kad jo sukurti kūriniai įtraukti į mokymo, studijų programas, jų yra įsigiję muziejai, kopijas;

5) dokumentų, patvirtinančių, kad jo meno kūryba atitinka kitus šio įstatymo 3 straipsnio 1 dalyje nustatytus meno kūrėjo statuso suteikimo pagrindus, kopijas.

3. Asociacija, siekianti meno kūrėjų organizacijos statuso, kartu su prašymu Tarybai turi pateikti:

1) asociacijos įstatų kopiją;

2) asociacijos steigimo sutarties kopiją;

3) juridinio asmens registravimo pažymėjimo kopiją;

4) asociacijos narių sąrašą ir kultūros ministro patvirtintų Tarybos arba meno kūrėjų organizacijos sprendimų, patvirtinančių, kad nariams suteiktas meno kūrėjo statusas, kopijas;

5) asociacijos veiklos ataskaitą nuo jos veiklos pradžios, parengtą pagal Asociacijų įstatymo 10 straipsnį.

4. Taryba, išnagrinėjusi prašymus ir nustačiusi, kad fizinio asmens meno kūryba, asociacijos įstatai, steigimo sutartis, asociacijos narių sudėtis ir veikla atitinka šio įstatymo reikalavimus, priima sprendimą suteikti meno kūrėjo ar meno kūrėjų organizacijos statusą. Taryba, nustačiusi, kad fizinio asmens meno kūryba, asociacijos įstatai, steigimo sutartis, asociacijos narių sudėtis ir veikla neatitinka šio įstatymo reikalavimų, priima sprendimą atsisakyti suteikti meno kūrėjo ar meno kūrėjų organizacijos statusą.

5. Kultūros ministras Tarybos sprendimą suteikti arba atsisakyti suteikti meno kūrėjo ar meno kūrėjų organizacijos statusą patvirtina per 14 darbo dienų nuo atitinkamo Tarybos sprendimo gavimo dienos. Apie tai suinteresuotiems asmenims pranešama raštu per 5 darbo dienas nuo Tarybos sprendimo patvirtinimo dienos.

6. Tais atvejais, kai meno kūrėjo statusas suteikiamas šio įstatymo 5 straipsnio 1 dalies 1 punkte nustatytu būdu, kultūros ministras, atsižvelgdamas į meno kūrėjų organizacijų pateiktus meno kūrėjų sąrašus ir priimtus sprendimus suteikti meno kūrėjo statusą, patvirtina, kad meno kūrėjo statusas yra suteikiamas, per 14 darbo dienų nuo šių dokumentų gavimo dienos. Apie tai meno kūrėjų organizacijoms pranešama raštu per 5 darbo dienas nuo meno kūrėjų organizacijos sprendimo patvirtinimo dienos.

7. Meno kūrėjo ar meno kūrėjų organizacijos statusas laikomas suteiktu nuo Tarybos ar meno kūrėjų organizacijos sprendimo patvirtinimo dienos.

8 STRAIPSNIS. Meno kūrėjo ir meno kūrėjų organizacijos statuso netekimas

1. Meno kūrėjo statuso netenkama:

1) kai Taryba nustato, kad asmuo meno kūrėjo statusą įgijo pateikęs neteisingus dokumentus apie savo kūrybą;

2) kai teismas nustato kūrybos plagijavimo faktą;

3) kai meno kūrėjo kūrybinės veiklos rezultatų sklaida nepastebima visuomenės kultūros raidoje.

2. Tarybos sprendimą dėl meno kūrėjo statuso netekimo tvirtina kultūros ministras.

3. Meno kūrėjų organizacijos statuso netenkama:

1) kai Taryba nustato, kad meno kūrėjų organizacija neatitinka šio įstatymo 3 straipsnio 3 dalyje nustatytų pagrindų, ir kai Taryba priima sprendimą dėl meno kūrėjų organizacijos statuso netekimo. Tarybos sprendimą dėl meno kūrėjų organizacijos statuso netekimo tvirtina kultūros ministras. Apie sprendimą dėl meno kūrėjų organizacijos statuso netekimo suinteresuotiems asmenims raštu pranešama per 5 darbo dienas nuo sprendimo patvirtinimo dienos;

2) kai meno kūrėjų organizacija pasibaigia įstatymų nustatyta tvarka.

9 STRAIPSNIS. Duomenų apie meno kūrėjus ir meno kūrėjų organizacijas kaupimas

1. Duomenys apie meno kūrėjus ir meno kūrėjų organizacijas kaupiami meno kūrėjų ir meno kūrėjų organizacijų kompiuterizuotoje informacinėje sistemoje, kurią tvarko Vyriausybės įgaliota institucija. Duomenis, išskyrus kultūros ministro įsakymus dėl meno kūrėjo ar meno kūrėjų organizacijos statuso suteikimo, kompiuterizuotoje informacinėje sistemoje tvarkančiai Vyriausybės įgaliotai institucijai pateikia Taryba ir meno kūrėjų organizacijos.

2. Į meno kūrėjų ir meno kūrėjų organizacijų kompiuterizuotą informacinę sistemą įrašomi šie meno kūrėjo duomenys:

1) informacinės sistemos suteiktas meno kūrėjo registravimo numeris;

2) kultūros ministro įsakymo dėl meno kūrėjo statuso suteikimo data ir įsakymo registravimo numeris;

3) meno kūrėjo vardas (vardai), pavardė (pavardės);

4) meno kūrėjo asmens kodas.

3. Į meno kūrėjų ir meno kūrėjų organizacijų kompiuterizuotą informacinę sistemą įrašomi šie meno kūrėjų organizacijos duomenys:

1) informacinės sistemos suteiktas meno kūrėjų organizacijos registravimo numeris;

2) kultūros ministro įsakymo dėl meno kūrėjų organizacijos statuso suteikimo data ir įsakymo registravimo numeris;

3) įmonės kodas;

4) pavadinimas;

5) buveinė (adresas), telefonas ir, jeigu yra, faksas, elektroninis paštas;

6) meno kūrėjų organizacijos narių vardai, pavardės ir asmens kodai.

Trečiasis skirsnis. Meno kūrėjo ir meno kūrėjų organizacijų teisės į valstybės paramą

10 STRAIPSNIS. Meno kūrėjų ir meno kūrėjų organizacijų kūrybinės veiklos skatinimas

1. Meno kūrėjų kūrybinei veiklai skatinti skiriamos valstybės stipendijos ir premijos.

2. Valstybės stipendijų ir premijų meno kūrėjams skyrimo tvarką nustato Vyriausybė.

3. Meno kūrėjai Vyriausybės nustatyta tvarka turi teisę įsivežti į Lietuvos Respubliką užsienio valstybių, ne Europos Sąjungos valstybių narių, renginiuose sukurtus savo kūrinius.

4. Meno kūrėjų organizacijų veikla ir kūrybinės programos finansuojamos iš Kultūros ministerijai skirtų valstybės biudžeto asignavimų.

11 STRAIPSNIS. Meno kūrėjų socialinė apsauga

1. Parama meno kūrėjams skiriama iš Meno kūrėjų socialinės apsaugos programos, kurią tvirtina Vyriausybė.

2. Meno kūrėjų socialines garantijas nustato kiti įstatymai ir teisės aktai.

12 straipsnis. Meno kūrėjų socialinės apsaugos programa

1. Meno kūrėjų socialinės apsaugos programos paskirtis – skirti paramą mažas ir nereguliarias pajamas gaunantiems meno kūrėjams, taip pat meno kūrėjams, patiriantiems kūrybines prastovas.

2. Meno kūrėjų socialinės apsaugos programą administruoja Vyriausybės įgaliota institucija Vyriausybės nustatyta tvarka. Visi meno kūrėjai turi vienodas teises į valstybės paramą.

13 STRAIPSNIS. Meno kūrėjų socialinės apsaugos programos lėšų šaltiniai

Meno kūrėjų socialinės apsaugos programos lėšas sudaro Vyriausybės įgaliotai institucijai numatyti tiksliniai valstybės biudžeto asignavimai.

Ketvirtasis skirsnis. Meno kūrėjų organizacijų asociacija

14 STRAIPSNIS. Meno kūrėjų organizacijų asociacija

1. Meno kūrėjų organizacijų asociacija – pagal Asociacijų įstatymą įsteigtas ribotos civilinės atsakomybės viešasis juridinis asmuo, kuris vienija meno kūrėjų organizacijos statusą turinčias asociacijas ir kurio tikslas – įgyvendinti kultūros politiką profesionaliosios meno kūrybos srityje, ginti meno kūrėjų interesus.

2. Meno kūrėjų organizacijų asociacija savo veikloje vadovaujasi Asociacijų įstatymu, Civiliniu kodeksu, šiuo ir kitais įstatymais, savo įstatais ir kitais teisės aktais.

15 STRAIPSNIS. Meno kūrėjų organizacijų asociacijos funkcijos ir teisės

1. Meno kūrėjų organizacijų asociacijos funkcijos:

1) atlikti meno kūrėjų socialinės padėties stebėseną;

2) atlikti meno kūrybos plėtros ir sklaidos stebėseną;

3) atlikti eksperto funkcijas profesionaliojo meno klausimais teismuose ir kitose institucijose;

4) teikti išvadas Vyriausybės ar jos įgaliotoms institucijoms rengiant teisės aktų projektus;

5) kaupti informaciją ir statistinius duomenis, susijusius su meno kūrėjais, jų organizacijomis Lietuvoje ir užsienyje.

2. Meno kūrėjų organizacijų asociacija turi teisę:

1) atstovauti savo narių interesams ir juos ginti;

2) teikti pasiūlymus dėl galiojančių teisės aktų keitimo;

3) dalyvauti sprendžiant profesionaliojo meno plėtros ir sklaidos klausimus;

4) bendradarbiauti su valstybės, savivaldybių institucijomis, kūrybinėmis, profesinėmis ir kitomis šalies bei užsienio organizacijomis;

5) verstis įstatymų nedraudžiama ūkine komercine veikla, kuri yra neatsiejamai susijusi su jų veiklos tikslais;

6) įgyvendinti kitas Meno kūrėjų organizacijų asociacijos įstatuose nurodytas teises.

16 STRAIPSNIS. Meno kūrėjų organizacijų asociacijos turtas ir pajamų šaltiniai

1. Meno kūrėjų organizacijų asociacijai nuosavybės teise gali priklausyti pastatai, transporto priemonės, įrenginiai ir kitas jų įstatuose numatytai veiklai reikalingas turtas, kuris gali būti įgytas iš šio straipsnio 2 dalyje nustatytų pajamų šaltinių.

2. Meno kūrėjų organizacijų asociacijos pajamų šaltiniai:

1) nario mokesčiai ir tiksliniai įnašai;

2) valstybės ir savivaldybių biudžetų lėšos, skirtos pavestoms funkcijoms ir kūrybinėms programoms vykdyti;

3) fizinių ir juridinių asmenų neatlygintinai perduotos lėšos ir turtas;

4) palikimai, pagal testamentą tenkantys meno kūrėjų organizacijų asociacijai;

5) kredito įstaigų palūkanos, mokamos už tose įstaigose saugomas lėšas;

6) kitos teisėtai gautos lėšos.

KOMENTARAS

Lietuvos Respublikos meno kūrėjo ir meno kūrėjų organizacijų statuso įstatymas priklauso nepriklausomos Lietuvos valstybės teisės aktams, nustatantiems kultūros politikos principus (sovietų Lietuvoje visi valstybės teisės aktai buvo tvirtinami Maskvoje; Lietuva vadovavosi Sovietų Sąjungos teisės normomis). Tai tik vienas iš meno kūrėjo statusą reglamentuojančių LR teisės aktų; kiti teisės aktai: Konstitucija, Civilinis kodeksas, Darbo kodeksas, Gyventojų pajamų mokesčio įstatymas, Valstybinio socialinio draudimo įstatymas, Sveikatos draudimo įstatymas, kitus mokesčius reguliuojantys teisės aktai, kūrėjų veiklą pagal verslo liudijimus reglamentuojantys teisės aktai, Autorių teisių ir gretutinių teisių įstatymas, Kultūros rėmimo fondo įstatymas, Labdaros ir paramos įstatymas ir kt.

Pristatomas įstatymas yra vertingas dailės istorijos šaltinis, galintis suteikti žinių posovietinės kultūros tyrinėtojams ir dailės istorikams apie Lietuvos kultūros politiką, mėginimus atnaujinti kultūros institucijų tinklą, menininko statuso sampratą, menininko mentalitetą, dailės rinkos formavimosi ypatumus ir kt.

Aptariamojo ir su juo susijusių teisės aktų atsiradimą lėmė po nepriklausomybės atkūrimo prasidėję valstybės ir visuomenės gyvenimo kaitos procesai, pavyzdžiui, dailės raidai svarbus perėjimas nuo griežtai centralizuoto valstybinio į konkursinį projektinį kultūros kūrimo bei sklaidos finansavimą. Įstatymas taip pat atspindi, kad valstybės globa kultūros kūrėjams ir jų veiklai būtina dėl silpno privačiojo kapitalo, mecenavimo tradicijos nebuvimo.

Pristatomas įstatymas reglamentuoja valstybės ir meno kūrėjo bei meno kūrėjų organizacijų statusą, jų santykius, valstybės finansinės paramos menininkų bendruomenei teikimo ir perskirstymo būdus. Panašūs teisės aktai, užtikrinantys kūrėjo socialinę apsaugą, egzistuoja kai kuriose Vakarų Europos, ypač Skandinavijos šalyse.

Įstatymas liudija Lietuvos kultūros politikos orientaciją į skandinaviškojo socializmo, vadinamosios gerovės valstybės kultūros politikos, modelį. T. y. valstybė įsipareigoja užtikrinti meno kūrėjų ir jų organizacijų gyvavimo ir veiklos sąlygas, tačiau kartu įstatyme akivaizdūs posovietinei erdvei būdingi elementai, nulemti objektyvių (sunkumai adaptuotis pasikeitus visuomeninio ir ypač ekonominio gyvenimo sąlygoms), ir subjektyvių (sovietinis valstybės išlaikytinio mentalitetas) aplinkybių. Pavyzdžiui, antras ir trečias įstatymo skirsniai atskleidžia, kad meno kūrėjų veikla Lietuvoje yra suvokiama ir vertinama kaip institucionalizuota švietėjiška ir reprezentacinė praktika, kurios sklaida visuomenėje ir šalies ūkyje nesiejama su ekonomine kūrybinės veiklos verte; tuo tarpu Vakarų kultūros šalyse pastebimai auga dėmesys kūrybos ekonomikai. Greičiausiai posovietinei (pokolonijinei) inercijai, t. y. sovietmečiu įprastai praktikai, į kurią orientuojamasi iki šiol, tektų priskirti tendenciją sieti kultūros kūrėjų veiklą tik su paramomis ir subsidijomis: numatyta dengti minimalias pajamas gaunančių meno kūrėjų valstybinio socialinio draudimo ir privalomojo sveikatos draudimo įmokas, meno kūrėjo statusą turinčio kūrėjo veikla skatinama valstybės stipendijomis ir premijomis bei per meno kūrėjų organizacijas skiriama finansine parama (10 str.).

2010 m. įstatymo pataisos numato konkrečius valstybės įsipareigojimus užtikrinant meno kūrėjo socialinę apsaugą, ypač rūpinamasi mažas ir nereguliarias pajamas gaunančiais meno kūrėjais.

Vienas ryškių ir kultūros visuomenės nevienareikšmiai įvertintų aptariamo įstatymo ypatumų – valstybės parama kūrybinėms sąjungoms, tapusioms sovietinių menininkų organizacijų tiesioginėmis įpėdinėmis: architektų, dailininkų, kompozitorių, rašytojų ir kt. sąjungos atsiskyrė nuo buvusių sovietinių profsąjunginio pobūdžio susivienijimų ir paveldėjo jų turtą, narių personalinę sudėtį ir kt. Šios organizacijos sudaro 1995 m. įkurtos Meno kūrėjų organizacijų asociacijos branduolį. Jas vienija siekiamybė pasitelkus valstybės paramą užtikrinti visų narių gerovę ir privilegijas. Asociacijos nariai suinteresuoti nedidinti konkuruojančių organizacijų skaičiaus. Su tuo susijusi ir aptariamame įstatyme įteisinta meno kūrėjų organizacijos statuso įgijimo procedūra (žr.: 3 ir 7 str.). Senosios kūrybinės sąjungos išsaugo išskirtines teises tiek priimant kultūros politikos sprendimus, tiek skirstant valstybės finansinę paramą. Tik 2004 m. įstatymo pataisos numatė galimybę kūrybinėms sąjungoms nepriklausančiam kūrėjui gauti meno kūrėjo statusą savarankiškai (žr.: 3 ir 6 str.).

Įstatyme įteisinti meno kūrėjų organizacijų veiklos subsidijavimo įsipareigojimai (žr. 10, 12, 13 str.) bei požiūris į meno kūrėjų organizacijų asociacijos turtą ir pajamų šaltinius (žr.: 16 str.) neskatina atsinaujinti kūrėjų organizacijas bei joms priklausančias institucijas (pavyzdžiui, Lietuvos dailininkų sąjungos dailės galerijos dotuojamos iš valstybinių projektinio finansavimo programų, tad jos nelabai suinteresuotos dalyvauti kūrybiškų sprendimų ir rizikos reikalaujančioje konkurencinėje veikloje).

Įstatymas laikomas taisytinu, kelia diskusijas, skatindamas ieškoti tinkamesnių kultūros ir meno gyvenimo socialinio bei finansinio reguliavimo būdų. Šis procesas taip pat laikytinas dailės istorijos tyrimų objektu, kuris neatsiejamas nuo rašytinių teisinių šaltinių studijų ir jų lyginamosios analizės, gretinant su amžininkų diskusiniais straipsniais, pranešimais konferencijose, interviu ir pan.

ELONA LUBYTĖ

TEISMO BYLA

Teismo byla šiuo atveju traktuojama kaip dailės istorijos šaltinis, t. y. ji suprantama plačiąja prasme – kaip dokumentų grupė, apimanti visą civilinės ar baudžiamosios bylos medžiagą. Tokią medžiagą sudaro (remiantis šiuolaikinės teisės požiūriu, kuris tinka ir apibūdinant istorinius dokumentus): (1) byloje dalyvaujančių asmenų pateikti ir teismo priimti procesiniai dokumentai – ieškiniai, prašymai, pareiškimai, apeliaciniai ir kasaciniai skundai, sprendimai, nutartys, teismo posėdžio protokolai (civilinio proceso atveju); (2) valstybės įgaliotų asmenų priimti procesinių veiksmų sprendimai ir protokolai, proceso dalyviams ar teismui teikiami dokumentai, taip pat teismų priimti procesiniai dokumentai (nuosprendžiai, nutarimai, nutartys), teismo teisiamojo posėdžio protokolai (baudžiamojo proceso atveju).

Teismo bylos gali nušviesti pačius įvairiausius dailės ir dailininkų gyvenimo aspektus nuo specifinių dailės temų (kūrinių falsifikavimas, plagijavimas) iki kasdienių visuomenės gyvenimo problemų – vagysčių, varžytinių, sutarties netesybų ir pan.

Teismo bylos padeda nustatyti kai kuriuos dailės faktus, identifikuoti kūrinius ir jų autorius, sužinoti dailininkų biografijų detales. Teisinių ginčų dokumentuose dažnai iškyla mažiau žinomų autorių vardai, kurių nesiseka aptikti kitur. Vienas iš daugelio tokių pavyzdžių – Romos Corsini rūmų dekoruotojų skundai, kad architektas Ferdinando Fuga (1699–1782) neatsiskaito su jais už atliktus darbus, – padėjo tyrinėtojams sužinoti architektą apskundusių dekoruotojų vardus, kurių kiti šaltiniai neužfiksavo.

Turtiniai ginčai teisės istorikams pažįstami nuo seniausių laikų, tačiau būtent dailės reikalai juose ypač plačiai pradeda atsispindėti nuo Renesanso, kai dailė at-

siskiria nuo amatų, pradeda plėtotis dailės kolekcionavimas ir išauga dailės rinka. Tuo pačiu iškyla ir specifiniai falsifikavimo, plagijavimo, archeologinių radinių ir dailės vertybių išvežimo ir panašūs teisinio reguliavimo pareikalavę klausimai. Visų šių problemų nagrinėjimas teismuose suteikia vertingos papildomos informacijos dailės procesų tyrinėtojams. Teismo bylos pasitarnauja ir kaip žinių apie dingusius kūrinius šaltinis, padeda sekti dailės kūrinių keliones iš vieno rinkinio į kitą: juk kilus teisiniam ginčui dėl mirusio ar bankrutavusio dailės rinkinio savininko, jo turtas būna kruopščiai aprašomas; neretai byloje užfiksuojama ir kam atitenka ginčo objektu tapusios dailės vertybės. Daugiausia įvairaus pobūdžio medžiagos dailės istorijai gaunama ne iš teismo sprendimų, bet iš tyrimo ar atskirų proceso veiksmų medžiagos, tad kaip dailės istorijos šaltiniai naudingos ir tos bylos, kurios nė nepasiekia teismo.

Mūsų dienomis nepaprastai išaugus dailės rinkai, galerijų, aukcionų, muziejų ir kitų meno sklaidos institucijų tinklui, kintant menininkų socialiniam statusui ir atitinkamai santykiams su užsakovais, vertinant ir ginant intelektinę nuosavybę, meno teisė tapo atskira disciplina. Ji dėstoma universitetų teisės fakultetuose, o pavyzdžiui, Ženevos universitete nuo 2009 m. veikia Meno teisės centras, telkiantis įvairiapusę šios srities informaciją, atliekantis meno teisės tyrimus. Meno teisės objektas – meno pasaulio ir teisės sankirtos, įtraukiančios privačius asmenis, organizacijas, institucijas, taip pat ir valstybes. Tai santykiai tarp užsakovo ir dailininko, dailės kūrėjo ir pardavėjo (privataus asmens, galerijos, aukciono), dailės ekspertų (kurių funkciją atlieka galerijos, aukcionai, muziejai ir jų kuratoriai, dailės istorikai bei kritikai), biurokratų ir valstybės atstovų, taip pat falsifikuotojų, vagių, vogtų arba neteisėtai nukopijuotų meno kūrinių perpardavinėtojų. Kitaip tariant, meno teisės objektas – santykiai tarp meno institucijų, visuomenės bei valstybės ir tų, kurie kuria, kolekcionuoja, saugo, gina, skleidžia, viešina, pardavinėja meno kūrinius. Šie santykiai aprėpia intelektinę nuosavybę, finansinius aspektus, neturtinės žalos atlyginimą. Neturtinei žalai, kuri gali būti susijusi su dailės kūrimu, viešinimu, vertinimu ir pan., priskiriamas ir plagiatas, ir religinių jausmų įžeidimas, ir bendru susitarimu uždraustų politinių simbolių (pavyzdžiui, svastikos, pjautuvo ir kūjo) naudojimas dailės kūriniuose.

Kuo pasižymi su Lietuvos dailės istorija susijusios teismo bylos?

Seniausios teismo bylos, galinčios pasitarnauti kaip šaltinis Lietuvos dailės istorijai, žinomos iš XVI amžiaus. Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje (toliau – LDK) dailininkai dažniausiai priklausė miestiečių luomui (išskyrus retus nobilituotų dailininkų atvejus), todėl jie daugiausia minimi miestų teismo bylose, figūruoja jose kaip miesto kasdienio gyvenimo dalyviai, besibylinėjantys dėl nuosavybės ar darbo užmokesčio, taip pat kaip teisiamieji ir liudytojai įvairaus pobūdžio bylose. Dailininkai taip pat minimi Vyriausiojo tribunolo, pilies, žemės, kapitulos teismų bylose.

Teismo byla – vienas dailininko socialinio gyvenimo tyrinėjimo šaltinių, suteikiantis žinių apie jo visuomeninį statusą ir turtinę padėtį, santykius su užsakovais. Kadangi LDK šaltiniai išliko fragmentiškai, teismo byla kartais būna vienintelis dokumentas, iš kurio sužinome, kada ir kur dailininkas gyveno, kokiame mieste ar dvare dirbo ir pan. Pavyzdžiui, vienintelis šaltinis apie Vilniaus skulptoriaus Friedricho Munnerio (m. 1734) veiklą yra liudijimas Vilniaus evangelikų liuteronų bendruomenės tarpusavio ginče: teisme Munneris liudijo, kad nagrinėjamų įvykių metu 17 savaičių dirbo pas Trakų vaivadą Kazimierą Dominyką Oginskį. Bylose aptinkamos žinios svarbios ir rekonstruojant dailininkų biografijas, ir nustatant ar tikslinant kūrinių autorystę, ir analizuojant bendresnius, pavyzdžiui, dailininkų visuomeninės padėties klausimus. Vienas tokių atvejų: 1730 m. į Vilniaus magistratą kreipėsi stalių cechui priklausę drožėjai, reikalaudami sunorminti jų teises; magistratas, išnagrinėjęs bylą, apgynė drožėjų teises ir įtvirtino jų privilegijuotą padėtį ceche.

Miesto teismas spręsdavo įvairaus pobūdžio teisinius ginčus. 1539 m. Afanasijus Ontonovičius (1539 m. paminėtas Gardino žemės teismo aktų knygoje) buvo apskųstas Gardino Šv. Boriso ir Glebo vienuolyno archimandrito Jono, pas kurį mokėsi tapybos, nes nepaisė įsipareigojimo atidirbti vienuolyne penkerius metus. Būta bylų dėl nesumokėto darbo užmokesčio. Dažniau dėl to į teismą kreipdavosi architektai: 1786 m. Augustinas Kosakovskis (1737–1803) teisėsi su chirurgu Sondeckiu dėl nesumokėtų pinigų už 3 metų darbą perstatant šio namą Vilniuje. Bylos keltos ir dėl netinkamai atliktų darbų. Vienas pavyzdžių – XVII a. antros pusės Vilniaus miesto valdžios bylinėjimasis su Giambattista Frediani (nuo 1676 m. vadovavo Šv. Petro ir Povilo bažnyčios statybos darbams) dėl jo statyto medinio arkinio tilto, kuris kainavo miestui 20 tūkst. auksinų ir sugriuvo vos pajudėjus upėje ledams.

Dailės kūriniai LDK teismo bylose beveik neminimi. LDK jie neturėjo tokios didelės vertės, kad būtų vagiami ar padirbinėjami: XVII–XVIII a. Vilniaus miestiečių turimi paveikslai įkainojami vidutiniškai 20 auksinų, o prabangių drabužių kaina siekdavo 100 auksinų, tad vagiami paveikslai būdavo nebent su kitu turtu (pavyzdžiui, byloje dėl daiktų, pavogtų iš Vilniaus tarėjo Jono Holubovičiaus ir jo žmonos, kartu su indais ir drabužiais minimi trys „italų tapybos“ paveikslai). Trokštamu grobiu paveikslai tampa išaugus dailės kūrinių kainoms, t. y. faktiškai tik XX amžiuje. Lietuvos atveju dailės kūrinių vagysčių tyrimo bylos yra vertingas dailės istorijos šaltinis, nes suteikia žinių apie kainas, kurios buvo kruopščiai slepiamos sovietmečiu; tebėra slepiamos ir dabar, nes nemaža dailės rinkos dalis iki šiol tebetūno šešėlyje. Tarp mūsų laikų rezonansinių dailės kūrinių vagysčių bylų bene garsiausia – kolekcininko kunigo Ričardo Mikutavičiaus (1935–1998) nužudymo byla, atskleidžianti ne tik kraupaus nusikaltimo aplinkybes, bet ir nusikaltimo paskata tapusios kolekcijos istoriją.

XIX–XX a. Lietuvoje dailininkai ir dailės reikalai teismo bylose figūruoja labai panašiomis aplinkybėmis, kaip ir LDK laikais. Atskirą grupę sudarytų nebent XX a. bylos, liudijančios paveldosaugos raidą: jau tarpukario metais valstybės ir visuomenės interesus ginanti paveldosaugos įstaiga turėjo teisę savo globon paimti įpėdinių nepalikusio asmens turtą arba stabdyti varžytines, paaiškėjus, kad ketinama išparduoti vertingus dailės kūrinius. Nepriklausomoje Lietuvoje prie įprastų bylų dėl laiku neatlikto užsakymo ar laiku nesumokėto užmokesčio prisidėjo ir specifinės plagiato bei kitos autorių teisių bylos. Pavyzdžiui, Petras Rimša (1881–1961) 1927 m. dėl neleistino elgesio su jo medaliu Lietuvos bažnytinės provincijos įkūrimui pasipiktinimą ir pretenzijas pareiškė užsakovui – Katalikų veikimo centrui[1]. Tapytojas Liudomiras Slendzinskis (1889–1980) ir skulptorius Rapolas Jakimavičius (1893–1961) Vilniaus visuomenę 1932 m. sujudinusį ginčą

1 J. Mulevičiūtė, *Modernizmo link: dailės gyvenimas Lietuvos Respublikoje 1918–1940*, Kaunas; ČDM, 2001, p. 69–70.

dėl paminklo Vytautui projekto galimo plagiato sprendė garbės teisme[2], tačiau ilgainiui vis dažniau panašių konfliktų sprendimą pradėta deleguoti bendriesiems teismams. Tarp garsesnių atvejų – jau mūsų laikų, t. y. XXI a. pradžios, žiniasklaidoje atgarsio sulaukę teisiniai ginčai dėl autoriaus teisių į sovietmečiu sukurtus dailės kūrinius, taip pat šiame poskyryje pristatoma Stasio Eidrigevičiaus (g. 1949) byla dėl jo kūrinių plagiato.

LINA BALAIŠYTĖ, GIEDRĖ JANKEVIČIŪTĖ

2 J. Poklewski, *Polskie życie artystyczne w międzywojennym Wilnie*, Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika, 1994, p. 318–319; W. Szafrański, Sleńdziński contra Jachimowicz. Przyczynek do prawa autorskiego Polski międzywojennej, *Czasopismo prawno-historyczne*, t. 57, sąs. 2 (2005), p. 293–301.

Vilniaus apylinkės teismo nutarimas dėl Aleksandro Šturmano turto globos

> **Tekstas iš:** Kultūros paveldo centro Paveldosaugos bibliotekos dokumentų fondo (toliau – KPC DF), f. 17, ap. 2, b. 3, l. 164 (komentarus parengė Giedrė Jankevičiūtė)

Glob.[os] Byl.[a] Nr. G-21-44 m.

Nutarimas

1944 m. balandžio mėn. 4 d. Vilniaus Apylinkės Teismas, išžiūrėjęs globos bylą, kurioje Vilniaus m. Policijos 2-ros Nuovados Viršininkas 1944 m. vasario 18 d. raštu Nr. 658 prašo skirti 1944 m. vasario 11 d. Vilniuje, Sierakauskio gtv. Nr. 8-1, mirusio menininko Aleksandro, s. Jono, Šturmano turtui globą, rado:

1. kad iš 1944 m. vasario 21 d. sudaryto ir Vilniaus 2-ros Nuov.[ados] Polic.[ijos] V-ko [viršininko] prisiųsto turto surašymo akto Nr. 1 ir Nr. 2 matyti, kad menininkas Šturmanas yra palikęs daug meno kūrinių ir šiaip vertingų dalykų[3].

2. kad byloje yra gautas Kultūros Paminklų Apsaugos Įstaigos 1944 m. balandžio m. 4 d. raštas Nr. 336, kuriuo prašo pavesti Kultūros Paminklų Apsaugos Įstaigos globai ir apsaugai mirusio prof. Šturmano, Aleksandro meninį turtą ir daiktus, kurie turi istorinę reikšmę arba kurie liudija apie velionies pamėgimus, įpročius bei gabumus[4],

3. kad iš bylos duomenų matyti, jog mir.[usysis] Šturmanas savo gyvenamoj vietoje nepaliko jokių įpėdinių, o jeigu tokie kur būtų, tai jie iki šiol neatsiliepė ir todėl

3 KPC DF saugomas 1944 02 22 Kultūros paminklų apsaugos sudarytas Šturmano paliktų kultūros ir meno vertybių sąrašas (KPC DF, f. 17, ap. 2, b. 3, l. 165, 167, 181 ir kt.) greičiausiai yra tas pats, kuris ir minimas teismo nutartyje. Paveikslai surašyti Barboros Houvalt bute Raseinių g. 10-1; surašyme dalyvavo ir surašymo aktą pasirašė 6 asmenys: Antrosios policijos nuovados viršininko pavaduotojas Viktoras Janulevičius, tos pačios nuovados policininkas Petras Biržinis, KPAĮ viršininkas Adolfas Nezabitauskis, tos pačios įstaigos tarnautoja dailininkė Sofija Urbonavičiūtė-Subačiuvienė, Šturmano kaimynas daktaras Zigmantas Zavadskis ir buto šeimininkė Barbora Houvalt. Komisija taip pat nutarė pavesti Houvalt laikinai globoti jos bute esančius Šturmano paveikslus, vienareikšmiai nurodydama, kad tų paveikslų „jai nevalia perkelt į kitą vietą, parduot, iškeist, užstatyt, padovanot, niekam atiduot ir pan. be Kultūros Paminklų Apsaugos Įstaigos žinios ir leidimo“ (KPC DF, f. 17, ap. 2, b. 3, l. 181).

4 Žr. raštą nr. 336 Vilniaus apylinkės teismui, saugomą KPC DF, f. 17, ap. 2, b. 3, l. 174.

remiantis aukščiau pasakytu ir Civ.[ilinio] Įst.[atymo] X t. 1 d. 1239 str. ir Civ.[ilinio] Teis.[mo] Įst.[atymo] 1401-2 str. ir Kultūros Paminklų Aps.[augos] Įst.[atymu] nutarė:

Mirusio 1944 m. vasario 11 d. Vilniuje, Sierakauskio 8-1, prof. Šturmano, Aleksandro, s. Jono, meno kūrinius perduoti kaip globėjai Kultūros Paminklų Aps. Įstaigai, esančiai Vilnius, Basanavičiaus gtv. 22-3:

1. pagal Vilniaus m. Polic.[ijos] 2-ros Nuovad.[os] V-ko [Viršininko] 1944.II.27 d. raštu Nr. 712, prisiųstą 1944.II.27 dienos turto surašymo aktą Nr. 1 visus paveikslus, esančius pas Houvaltienę Barborą, gyv. Vilniuje, Raseinių gtv. 10-1a[5],

2. pagal tuo pačiu 2-ros Nuov. V-ko raštu prisiųstą 1944.II.21 dienos turto surašymo akto Nr. 2 šiuos dalykus:

a) paveikslus eil. Nr. Nr. 73, 78 ir 80,

b) prof. Šturmano A. darbo priemones: salioninius molbertus, molbertus peizažui su kėdele ir teptukus – eil. Nr. Nr. 5, 67, 68, 71 ir 72,

c) meninio turinio knygas – eil. Nr. 70,

d) reprodukcijas – eil. Nr. 79,

e) prof. Šturmano A. darbo teleskopą ir fotoaparatą – eil. Nr. 50,

f) prof. Šturmano A. dokumentus ir diplomus – eil. Nr. 31, ir mir.[usio] prof. Šturmano A. fotografijas, rankraščius, laiškus bei visus kitus daiktus, kurie turi istorinę reikšmę arba kurie liudija velionies pamėgimus, įpročius bei gabumus.

3. Pavesti Teismo An[t]stoliui visą globotiną turtą perduoti Kultūros Paminklų Apsaugos Įstaigai;

4. dėl kito po mirties men.[ininko] Šturmano A. likusio turto globos paskyrimo iškviesti pil.[ietį] Zavadskį, Zigmą, gyv. Vilniuje, Sierakausko g-vė Nr. 8-1, ir atsiklausti jį, ar jis sutiks tą turtą globoti;

5. mir. Šturmano A. įpėdinius šaukti publikacijos keliu.

[antspaudas, parašas]

Priedai: Kultūros paminklų apsaugos įstaigos globai paimto turto aprašas, sudarytas 1944 02 22 (71 paveikslas); Adolfo Nezabitauskio 1944 02 12 pažyma apie aštuonis Šturmanui priklausiusius dailės kūrinius, atsidūrusius laidojimo komite-

5 Minėto rašto nr. 712 KPC DF nėra (jo turbūt reikėtų ieškoti tarp teismo dokumentų, saugomų Lietuvos centriniame valstybės archyve), tačiau rašte nr. 336 nurodyta, kad Barbora Houvalt saugo 71 Šturmano paveikslą.

to, kurį sudarė Barbara Houwalt, dailininkas Žygielis, architektas Janas Bobrowskis ir dar du asmenys, žinioje; Šturmano bibliotekos knygų, rankraščių ir asmeninių daiktų sąrašas, sudarytas 1944 04 05 (96 knygos, 2 molbertai, 1 sudedama kėdutė, 1 eilėraščių sąsiuvinis, sveikatos pažymėjimas, diplomas ir 2 jo kopijos, Odesos piešimo mokyklos baigimo pažymėjimas, darbo pažymėjimai, užsienio pasas, įvairūs liudijimai, autobiografija, 2 dėžutės ir 1 aplankas nuotraukų, 3 aplankai reprodukcijų, veidrodukas, fotoaparatas, 28 teptukai, 46 negatyvai, aliejiniai dažai, 1 dėžė su laiškais, Šturmano darbo teleskopas, fotoaparato štatyvas ir kt., tarp jų – į anksčiau darytą aprašą įtraukti ir keli į jį neįtraukti paveikslai).

KOMENTARAS

Publikuojamas šaltinis iš pirmo žvilgsnio turėtų atspindėti pastangas apsaugoti II pasaulinio karo pabaigoje mirusio vienišo Vilniaus tapytojo Aleksandro Šturmano (Aleksander Szturman, 1869–1944) palikimą. Tačiau prie teismo nutarties yra ir kitų dokumentų, kurie skatina susilaikyti nuo skubotų išvadų ir atidžiau įsigilinti į dokumente įvardytą situaciją. Papildomi klausimai iškyla ir išsiaiškinus, kad Lietuvos muziejuose saugoma vos keletas Šturmano dailės kūrinių, o žinių apie šį dailininką labai maža.

Atidžiau pažvelgti į šį ir kitus su nutartimi susijusius dokumentus skatina taip pat byloje esantis dailininko Adomo Galdiko (1893–1969) 1944 m. kovo 5 d. laiško nenustatytai korespondentei nuorašas (KPC DF, f. 17, ap. 2, b. 3, l. 184). Galdikas pradeda laišką nuo to, kad, jo manymu, vadinamasis „laidotuvių komitetas" (sudėtį žr. priedų aprašyme) neturėjo nei teisinės, nei „juo labiau moralinės" teisės padengti laidotuvių išlaidas „mirusiojo turtu, tuo labiau menininko ir dar nepranešus velionies draugams, policijai ir tiesioginei palikimo paveldėtojai seseriai" ir toliau aiškina, kad 1944 m. vasario 8 ir 9 dienomis, „t. y. 2–3 dienas prieš mirtį prof. Šturmano visi paveikslai buvo jo bute" ir dalį jų jis rodęs Galdikui, prašydamas juos visus peržiūrėti 1944 m. kovą, kai Galdikas iš Kauno atvažiuosiąs į jo parodos atidarymą Vilniuje. Galdikas taip pat mini, kad tarp paveikslų, jam parodytų vasario 8 d., buvo Vincento Van Gogho kompozicijos *Saulėgrąžos* kopija (dabar Balstogės Palenkės muziejuje), taip pat *Venecijos vaizdas* ir *Kapri peizažas*, kuris Galdikui taip patikęs, kad jis paprašęs Šturmano jam jį parduoti. Tačiau Šturmanas, prieš perleisdamas

šį darbą Galdikui, esą norėjęs pasidaryti jo kopiją, nes, anot Galdiko: „Jis nei vieno savo kūrinio nenorėjo išleisti iš savo globos, nei parduoti, nei dovanoti, kaipo pavyzdį galiu nurodyti, kad rodos 1939 m. [iš tikrųjų 1940 m. rudenį – *G. J.*] iš Vilniaus dail.[ininkų] parodos Kauno Vyt.[auto] Did.[žiojo] Kult.[ūros] Muziejus nupirko jo darbą [peizažą *Venecija* – *G. J.*], po kiek laiko jis atvažiavo į Kauną ir prašė manęs tarpininkavimo, kad norįs pakeisti tą originalą į kopiją, nes norįs visus originalus turėti pas save. Na žinoma, už tokius norus aš gerokai [jį] išbariau ir kopiją išsivežė atgal.“ Laiškas-liudijimas baigiamas taip: „Apie bombardavimo baimę niekad neužsiminė. Kas išnešė jo paveikslus ir kada man rodos nėra taip sunku sužinoti; juk yra buto šeimininkas ir kaimynai.“

Galdiko laiškas aiškiai rodo, kad mirus Šturmanui dėl dailininko palikimo susiklostė konfliktinė situacija, kurią aiškinantis prireikė liudytojų parodymų. Kiti byloje esantys dokumentai patvirtina, kad dalis palikimo oficialiai buvo perduota Kultūros paminklų apsaugos įstaigos (toliau – KPAĮ) globon, tačiau faktiškai atiteko p. Viktorijai Zavadskienei – tikėtina, mirusio dailininko buto kaimynei, teismo nutartyje minimo Zigmo Zavadskio žmonai. Šį faktą patvirtina KPAĮ viršininko Adolfo Nezabitauskio 1944 m. birželio 2 d. raštas Vilniaus apylinkės teismo teisėjui tvarkytojui (teismo paskirtas administratorius, prižiūrintis nutarties vykdymą), kuriame pranešama, kad KPAĮ teismo nutarimu perduotus globoti meno kūrinius „1944 m. birželio 1 d. perėmė Viktorija Zavadskienė, reikalaujant Vokiečių Teismo atstovui ir dalyvaujant jo pakviestiems asmenims“, kuo remdamasis Nezabitauskis prašė panaikinti Vilniaus apylinkės teismo nutarimą ir „nuimti nuo Kultūros Paminklų Apsaugos Įstaigos prof. A. Šturmano meninių daiktų globos prievolę“ (KPC DF, f. 17, ap. 2, b. 3, l. 162).

Natūraliai kiltų klausimas, koks likimas ištiko palyginti gausų Šturmano palikimą, kurio apimtį liudija ir pristatomas dokumentas, ir Galdiko laiške minimas faktas, kad Šturmano mirties išvakarėse dailininko bute buvo sutelkta daug jo kūrinių?

Lietuvos muziejuose Šturmano kūrinių, išskyrus Galdiko minėtą peizažą iš 1940 m. Vilniaus dailininkų parodos, nėra (tiesa, viešai paskelbti nepilni kolekcijų aprašai). Tačiau Lenkijos muziejuose jo darbų esama, ir kai kurie jų akivaizdžiai yra iš dailininko palikto rinkinio: pavadinimai ir kiti duomenys sutampa su nurodytaisiais 1944 m. sąrašuose. Pasekę šių paveikslų kelius sužinosime, kad Šturmano meninio paveldo likimas Lenkijoje taip pat neapsėjo be teismų įsikišimo: 1969 m. Lodzės prokuratūra Lenkijos Respublikos Kultūros ir meno ministerijos naudai perėmė 10 Šturmano paveikslų. Bylos medžiagoje aiškinama, kad mirus Šturmanui velionio dailininko valią „perduoti jo paveikslus Lenkijos viešiesiems rinkiniams“ ėmėsi vykdyti jo mokinė Barbara Houwalt, kuri dėl ligos negalėjo įgyvendinti prisiimto uždavinio pergabenti paveikslus į Lenkiją. Tai atliko kitas Stepono Batoro universiteto dailės fakulteto buvęs studentas skulptorius Edwardas Nowickis, kuris priverstas išvažiuoti iš Vilniaus su visais Šturmano kūriniais atvyko į Lodzę, čia apsigyveno, bet perduoti svetimo turto muziejams neskubėjo. Taip praėjo 13 metų, kol vienas Šturmano „laidojimo komisijos“ narių, buvęs Stepono Batoro universiteto profesorius Janas Borowskis kreipėsi į Lenkijos Kultūros ir meno ministeriją, reikalaudamas pasirūpinti Nowickio neteisėtai nusavintais Šturmano paveikslais. Atgautieji paveikslai buvo padalyti Lodzės dailės, Varšuvos nacionaliniam ir Balstogės Palenkės muziejams.

Lenkų specialistų manymu privačiuose rinkiniuose tėra išlikę tik 8 Šturmano kūriniai. Tokį nedidelį skaičių paaiškintų Galdiko liudijimas apie Šturmano nenorą skirtis su savo paveikslais, paskatinęs net mėginimą Čiurlionio muziejuje atsidūrusį originalą pakeisti kopija. Kita vertus, Galdiko aprašytas epizodas patvirtina, kad Kauno rinkinyje saugomas tikrai originalas, o ne autorinė kopija, kurių Šturmanas buvo nemažai nutapęs. Beje, jis kopijavo ir jam itin patikusius kitų dailininkų kūrinius. Palikimo sąraše (KPC DF, f. 17, ap. 2, b. 3, l. 195) minimos kopijos liudija apie jo susižavėjimą tam tikrais kūriniais, o dažnai ir jų autoriais. Pavyzdžiui, 126 numeriu pažymėtas „kopija iš Ruščico *Žemės*“ – Balstogės Palenkės muziejaus rinkiniuose saugomas Šturmano kūrinys, išreiškia susižavėjimą Ferdinando Ruščico (Ruszczyc) kūryba ir rodo pagarbą kolegai bei globėjui, nes būtent Ruščico kvietimu Šturmanas atvyko dirbti į Vilnių ir čia apsigyveno.

Aleksandras Šturmanas buvo tipiškas lenkakilmės tarpukario Vilniaus dailininkų bendruomenės atstovas. Anot jo kolegos, Dailės fakulteto dėstytojo Tymono Niesiolovskio (Niesiołowski), šis „pusiaulenkas, pusiauvokietis artimiausias Ruščico pagalbininkas visų mieliausiai tapydavo Italijoje tenykščius namus ir bažnyčias“. Šturmano ir Ruščico draugystė siekė Peterburgo Dailės akademijos laikus (Šturmanas ją baigė 1896 m., Ruščicas – 1898 m.). Prieš įstodamas į šią aukštąją

mokyklą, Šturmanas mokėsi Varšuvos ir Odesos Piešimo mokyklose (pastarosios baigimo pažymėjimas buvo tarp 1944 m. surašytų dailininko asmeninių daiktų; žr. KPC DF, f. 17, ap. 2, b. 3, l. 195). Peterburge įgytus įgūdžius Šturmanas tobulino garsiojoje vengrų kilmės dailės pedagogo Antono Ažbes mokykloje Miunchene. Po to dirbo pedagoginį darbą įvairiuose Rusijos imperijos miestuose – Peterburge, Penzoje, Tverėje. 1923 m. pakviestas Ruščico atvyko į Vilnių ir tapo jo asistentu Stepono Batoro universiteto dailės fakulteto peizažinės tapybos katedroje. Gyveno Vilniuje, tačiau vasaras leisdavo keliaudamas po Europą. Puikiai pažinojo didžiųjų muziejų kolekcijas, žavėjosi senųjų meistrų daile, taip pat domėjosi ir dailės naujovėmis (tai patvirtintų vėlgi paliktų kūrinių sąraše įrašytos Van Gogho, Cézanne'o kūrinių kopijos), nors pats liko ištikimas plenerinės tapybos tradicijai. Neatsitiktinai jo paliktų daiktų sąraše minimi visi darbui atvirame ore reikalingi daiktai – molbertai, sulankstoma kėdutė ir kt. Daiktų sąraše taip pat traukia dėmesį fotoaparatas, fotoaparato stovas ir „prof. Šturmano darbo" teleskopas, liudijantys apie du reikšmingus dailininko pomėgius: fotografuoti ir stebėti žvaigždes (KPC DF, f. 17, ap. 2, b. 3, l. 195). Pasak amžininkų, gėrėtis žvaigždėmis Šturmanas kviesdavosi ir tapybos studentus. Ypatingą dėmesį rodė tiems, kurie pasižymėjo peizažinės tapybos sugebėjimais, tačiau iš tikrųjų rūpinosi visais savo mokiniais, kai kuriems net padėdavo finansiškai.

Kontroversiška Šturmano meninio palikimo istorija anaiptol nėra unikali, tačiau mūsų atveju ji padeda pažinti primirštą žinomo Vilniaus dailininko gyvenimo istoriją, taip pat iliustruoja XX a. Lietuvos ir Lenkijos tarpusavio įtampą, atskleisdama jos sukeltus XX a. antros pusės bendro meninio paveldo dalybų sunkumus.

GIEDRĖ JANKEVIČIŪTĖ

Lietuvos Aukščiausiojo Teismo nutartis baudžiamojoje byloje dėl Stasio Eidrigevičiaus kūrinių kopijų

> **Tekstas iš:** Lietuvos Aukščiausiojo Teismo Baudžiamųjų bylų skyriaus išplėstinės septynių teisėjų kolegijos 2007 m. lapkričio 6 d. nutartis baudžiamojoje byloje S. P., V. V., V. S. pagal BK 192 str. 1 d., Nr. 2K-7-495/2007; *www.lat.lt/3_nutartys/senos/nutartis.aspx?id=32080* (komentarus parengė Karolina Bubnytė-Montvydienė)

Lietuvos Aukščiausiojo Teismo argumentai dėl teisėtų dailės kūrinių kopijų vertės nustatymo kaip būtinos sąlygos baudžiamajai atsakomybei taikyti už neteisėtą Stasio Eidrigevičiaus paveikslų kopijų atgaminimą, laikymą ir platinimą komercijos tikslais

Lietuvos Aukščiausiasis Teismas pabrėžė, kad taikant baudžiamąją atsakomybę už neteisėtų kūrinio ar jo dalies kopijų importavimą, eksportavimą, platinimą, gabenimą ar laikymą komercijos tikslais, būtina nustatyti kopijų kainą. BK 192 straipsnio 1 dalies dispozicijoje nurodyta, kad kaina turi būti nustatoma pagal teisėtų kopijų mažmeninę kainą, t. y. teisėtų kopijų mažmeninė kaina yra viena iš kvalifikavimui reikšmingų įrodinėtinų aplinkybių.

Tiek pirmosios, tiek apeliacinės instancijos teismas pripažino, kad S. P. neteisėtai atgamino komercijos tikslais, laikė ir platino Stasio Eidrigevičiaus (toliau tekste – ir S. E.) kūrinių *Kaukė. Instaliacija* ir *Batų raišteliai* neteisėtas kopijas; V. V. šias neteisėtas kopijas komercijos tikslais gabeno, laikė ir platino; V. S. komercijos tikslais laikė ir platino S. E. miniatiūrų triptiko *Ptak za szybą* (*Paukštis už stiklo*), *Czterokątny ptak* (*Keturkampis paukštis*), *Twarz za drzewem* (*Veidas medyje*) neteisėtas kopijas.

Pirmosios instancijos teismas, pripažindamas, kad S. P., V. V., V. S. atgamino, laikė, gabeno ir platino neteisėtas S. E. tapybos kūrinių kopijas, konstatavo, kad tokie kaltinamųjų veiksmai atitinka BK 192 straipsnio 1 dalies dispozicijoje numatytos nusikalstamos veikos požymius. Neteisėtų kopijų vertę pirmosios instancijos teismas nustatė atsižvelgęs į byloje skirtingų specialistų duotas išvadas, pagal kurias tokių kopijų vertė buvo nustatyta pagal autoriaus S. E. originalių tokio stiliaus, technikos ir matmenų tapybos darbų vertę, kuri yra 16 000 Lt.

Apeliacinės instancijos teismas, nagrinėdamas bylą iš naujo apeliacine tvarka, vadovaudamasis Lietuvos Aukščiausiojo Teismo 2006 m. vasario 14 d. nutartyje,

priimtoje išnagrinėjus šią bylą kasacine tvarka, išdėstytais nurodymais, paskyrė naują teismo komisinę ekspertizę ekspertams pavesdamas atsakyti į klausimą, kokia S. E. kūrinių *Kaukė. Instaliacija*, *Batų raišteliai*, *Ptak za szybą* (*Paukštis už stiklo*), *Czterokątny ptak* (*Keturkampis paukštis*), *Twarz za drzewem* (*Veidas medyje*) teisėtų kopijų mažmeninė (rinkos) kaina.

2006 m. gegužės 9 d. ekspertizės akte duotos išvados: remiantis Autorių teisių ir gretutinių teisių įstatymo 15 straipsnio 2, 3 punktais, autorius turi išimtines teises nustatyti teisėtų kopijų mažmeninę (rinkos) kainą kiekvienu atskiru atveju; jeigu tiriamų tapybos kūrinių kopijos būtų teisėtos, mažmeninė kaina už jas būtų tokia, kokią nustato pats autorius, t. y. po 16 000 Lt už kiekvieną; Lietuvos Respublikoje nėra nustatytų vaizduojamosios dailės (pastelės ir miniatiūros) bei fotografijos teisėtų kopijų mažmeninių (rinkos) kainų nustatymo kriterijų (metodikos) (t. 3, b. l. 242).

Apeliacinės instancijos teismas, remdamasis viena iš 2006 m. gegužės 9 d. ekspertizės išvadų, konstatavo, kad ekspertai teisėtų kopijų kainą – 16 000 Lt – nustatė remdamiesi galima S. E. originalių darbų verte bei susiedami ją su paties autoriaus nustatyta kaina, o tai, teismo požiūriu, negalima, nes kiekvienas kūrinio autorius siekia, kad tokia vertė būtų kuo didesnė. Dėl to teismas konstatavo, kad šiuo metu Lietuvos Respublikoje nesant jokių teisėtos meno kūrinio kopijos mažmeninės kainos nustatymo kriterijų ar metodikos objektyviai, kategoriškai ir neginčijamai nustatyti neteisėtų meno kūrinių kopijų vertę tokia forma, kokia ji nurodyta BK 192 straipsnio 1 dalyje, t. y. skaičiuojant ją pagal teisėtų kopijų mažmenines kainas, nėra jokios galimybės.

Taigi teismai skirtingai vertino byloje surinktus duomenis, kuriais buvo nustatinėjama nukentėjusiojo S. E. kūrinių teisėtų kopijų vertė.

Panevėžio apygardos vyriausiojo prokuroro kasaciniame skunde teigiama, kad apeliacinės instancijos teismas, vertindamas byloje surinktus įrodymus, pažeidė BPK 20 straipsnio 5 dalį, 331 straipsnio 2 dalį, 386 straipsnio 2 dalį, nes nepagrįstai atmetė 2006 m. gegužės 9 d. ekspertizės akto išvadas, nurodydamas tik vienintelį argumentą, kodėl nesiremia šiomis išvadomis – 2005 m. vasario 25 d. ekspertizės akto išvadas dėl neteisėtų kopijų mažmeninės kainos (pagal jas neteisėtos kopijos *Kaukė. Instaliacija* mažmeninė kaina yra apie 300–350 Lt, kopijos *Batų raišteliai* – apie 300–350 Lt, kopijos *Paukštis už stiklo* – apie 200–250 Lt, kopijos *Veidas už medžio* – apie 200–250 Lt, kopijos *Keturkampis paukštis* – apie 200–250 Lt). Kasatoriai – nukentėjusiojo S. E. atstovai – taip pat tvirtina, kad apeliacinės instancijos teismas be pagrindo panaikino pirmosios instancijos teismo apkaltinamojo nuosprendžio dalį dėl S. P., V. V., V. S. nuteisimo pagal BK 192 straipsnio 1 dalį, nepagrįstai atmesdamas 2002 m. spalio 21 d. specialisto išvadą, 2002 m. lapkričio 20 d. ir 2006 m. gegužės 9 d. ekspertizės aktus, nustačiusius, kad kiekvieno iš inkriminuotų paveikslų teisėtų kopijų vertė yra 16 000 Lt.

Lietuvos Aukščiausiojo Teismo nuomone, šie kasatorių argumentai yra nepagrįsti.

Lietuvos Aukščiausiojo Teismo nutartyje baudžiamojoje byloje Nr. 2K-7-3/2006, priimtoje nagrinėjant šią baudžiamąją bylą kasacine tvarka, nurodyta, kad baudžiamoji atsakomybė už veiką, numatytą BK 192 straipsnio 1 dalyje, negali priklausyti nei nuo originalių darbų, nei nuo neteisėtų kopijų mažmeninės kainos; teisėtų kopijų mažmeninė kaina turi būti nustatoma panaudojant visus galimus įrodinėjimo būdus, pirmiausia specialiąsias žinias.

Pagal BPK 386 straipsnio 2 dalį kasacinės instancijos teismo nurodymai yra privalomi teisme iš naujo nagrinėjant bylą. Jau minėta, kad apeliacinės instancijos teismas iš naujo nagrinėdamas bylą apeliacine tvarka, siekdamas įvertinti S. E. darbų neegzistuojančių teisėtų kopijų mažmeninę vertę, paskyrė naują teismo komisinę ekspertizę ekspertams pavesdamas atsakyti į klausimą, kokia S. E. kūrinių, t. y. penkių skirtingų tiek savo matmenimis (pvz. *Batų raišteliai* – 65×50 cm, o *Ptak za szybą* – 9,7×9 cm), tiek atlikimo technika (*Batų raišteliai* sukurti pastele ant popieriaus; *Kaukė. Instaliacija* – panaudota tapyta kaukė, ją demonstravo žmogus, kūrinys buvo nufotografuotas; *Ptak za szybą* – popierius, tempera), tiek sukūrimo laiku (*Batų raišteliai* sukurti 1985 m., *Kaukė. Instaliacija* – 1988 m., *Ptak za szybą*, *Czterokątny ptak*, *Twarz za drzewem* – 1978 m.), teisėtų kopijų mažmeninė (rinkos) kaina.

Priimdamas savo sprendimą apygardos teismas rėmėsi viena iš naujos 2006 m. gegužės 9 d. ekspertizės akto išvadų (dėl vaizduojamosios dailės teisėtų kopijų mažmeninės (rinkos) kainų nustatymo kriterijų (metodikos) nebuvimo), nurodydamas argumentus, kodėl nesiremia kita jo išvada, kuria nustatyta, jog visų šių dailės kūrinių teisėtų kopijų kaina yra vienoda – po 16 000 Lt už kiekvieną. Taigi apeliacinės instancijos teismas laikėsi aukštesnės instancijos teismo nurodymų panaudoti spe-

cialiąsias žinias sprendžiant byloje iškilusią problemą dėl būtinojo inkriminuotos nusikaltimo sudėties požymio aiškinimo.

Nagrinėjant bylą apeliacine tvarka taip pat buvo atliktas teisminis tyrimas, apklausiant nukentėjusįjį S. E. Dėl to laikytina, kad apeliacinės instancijos teismas bylos aplinkybes ištyrė išsamiai ir nešališkai, laikydamasis BPK 20 straipsnio 5 dalies, 386 straipsnio 2 dalies reikalavimų.

Apygardos teismo nuosprendis atitinka ir BPK 331 straipsnio 2 dalies reikalavimą nurodyti nustatytas bylos aplinkybes bei įrodymus, kurie yra pagrindas nuteistąjį pripažinti nekaltu ir jį išteisinti, ir motyvus, kuriais vadovaudamasis atmetė arba kitaip įvertino apskųsto nuosprendžio įrodymus.

Apeliacinės instancijos teismas pagrįstai kaip esminį savo sprendimo argumentą nurodė tai, kad nėra nukentėjusiojo S. E. dailės kūrinių teisėtų kopijų. Nesant autoriaus dailės kūrinių teisėtų kopijų bei Lietuvos Respublikoje nesant ir vaizduojamosios dailės (pastelės ar miniatiūros) bei fotografijos teisėtų kopijų mažmeninių (rinkos) kainų nustatymo kriterijų (metodikos) objektyviai nustatyti neteisėtų meno kūrinių kopijų vertės (skaičiuojant ją pagal teisėtų kopijų mažmenines kainas) nėra galimybės.

Kasatoriai neteisūs tvirtindami, kad pirmosios instancijos teismas pagrįstai teisėtų kopijų vertę nustatė atsižvelgęs į rinkos vertę parduodant tokio stiliaus, technikos ir matmenų S. E. originalius tapybos darbus. Jau minėta, kad teisėtų kopijų vertė negali priklausyti nei nuo originalių, nei nuo neteisėtų kopijų mažmeninės kainos. Kitaip, sprendžiant klausimą, kokia teisėtų dailės kūrinių kopijų mažmeninė kaina, atsižvelgiant vien tik į kūrinio autoriaus originalių tapybos darbų mažmeninę kainą, būtų pakeista baudžiamojo įstatymo normoje įtvirtinta įstatymų leidėjo valia.

Pažymėtina tai, kad meno kūrinio (originalo) kopija yra laikoma ne originalo autoriaus, bet kito asmens (dailininko) sukurtas atgaminys (*Tarptautinių žodžių žodynas*, Vilnius, 1985, p. 266). *Universalaus[-iame] meno žodyne* (išleistas 1998 m., p. 248) kopija vadinamas dailės kūrinio atkartojimas, kitaip nei dailininko replika, atliktas svetima ranka (t. 1, b. l. 158). *Dailės žodyne* (išleistas 1999 m., p. 218) kopija apibrėžiama kaip meno kūrinio pakartojimas, kurį gali padaryti pats autorius (autorinė arba replika) bei kitas asmuo; kokybė, kartu ir vertė priklauso nuo jos autoriaus talento, meistriškumo (t. 1, b. l. 161). Dailės kūrinio kopija gali skirtis nuo originalaus kūrinio dydžiu, medžiaga, atlikimo technika ir pan. Dėl to gali skirtis ir kiekvienos kopijos vertė ir kaina.

Tačiau, bet kokiu atveju, objektyviai kūrinio kopijos vertė negali būti tokia pati kaip originalaus kūrinio. Be to, teisėtos kopijos kaip konkretaus originalaus kūrinio pakartojimo vertė yra susijusi su originalu, dėl to, logiškai sprendžiant, kiekvieno atskiro dailės kūrinio teisėtos kopijos vertė yra individuali.

Pagal baudžiamąjį įstatymą atsako tik tas asmuo, kurio padaryta veika atitinka baudžiamojo įstatymo numatytą nusikaltimo ar baudžiamojo nusižengimo sudėtį (BK 2 straipsnio 4 dalis). Jei nėra bent vieno iš konkrečioje baudžiamojo įstatymo normoje įtvirtintos nusikalstamos veikos sudėties požymio, nėra ir nusikalstamos veikos sudėties.

Lietuvos Aukščiausiojo Teismo kolegijos nuomone, pagal byloje nustatytas aplinkybes apeliacinės instancijos teismo išvada, kad nagrinėjant bylą nepavyko pašalinti abejonės, jog S. P. atgamintų, laikytų ir platintų, V. V. laikytų, gabentų ir platintų, V. S. laikytų ir platintų S. E. kūrinių neteisėtų kopijų vertė 2002 m. gruodžio mėn. galėjo nesiekti 100 MGL (12 500 Lt) dydžio, yra pagrįsta. Esant byloje abejonėms dėl teisėtų dailės kūrinių kopijų mažmeninės vertės atitikimo būtinąjį BK 192 straipsnio 1 dalyje numatytos nusikalstamos veikos sudėties požymį, kurių pašalinti išsamiai ir nešališkai ištyrus byloje surinktus duomenis nepavyko, apkaltinamasis nuosprendis negalėjo būti priimtas. Dėl to Panevėžio apygardos teismo Baudžiamųjų bylų skyriaus teisėjų kolegijos 2007 m. sausio 30 d. nuosprendis laikytinas pagrįstu ir teisėtu.

KOMENTARAS

Lietuvos Aukščiausiasis Teismas yra vienintelis kasacinis teismas Lietuvos Respublikoje. Aukščiausiasis Teismas kasacinio proceso tvarka nagrinėja baudžiamąsias bylas dėl įsiteisėjusių pirmosios ir apeliacinės instancijos teismų nuosprendžių ir nutarčių, taip pat civilines bylas dėl apeliacinės instancijos teismų sprendimų ir nutarčių. Kasacija yra ekstraordinari teismo sprendimų teisėtumo kontrolės forma, galima tik išimtiniais atvejais, kuriuos apibrėžia Baudžiamojo ir Civilinio proceso kodeksai, įtvirtindami kasacijos pagrindus. Aukščiausiasis Teismas bylas nagrinėja tik teisės taikymo aspektu. Aukščiausiojo teismo, kaip kasacinio, paskirtis – per kasacinėse nutartyse suformuotus precedentus užtikrinti vienodą bendrosios kompetencijos teismų praktiką valstybėje. Kasacinio teismo nutartis yra galutinė, neskundžiama ir įsiteisėja nuo priėmimo dienos.

Pastebėtina, kad baudžiamoji byla dėl neteisėto Stasio Eidrigevičiaus paveikslų kopijų atgaminimo, laikymo ir platinimo komercijos tikslais kartą jau buvo nagrinėta visų instancijų Lietuvos teismuose. Tąkart Lietuvos Aukščiausiojo Teismo Baudžiamųjų bylų skyriaus išplėstine septynių teisėjų kolegijos 2006 m. vasario 14 d. nutartimi Nr. 2K–7–3/2006 apeliacinės instancijos teismo nuosprendis iš dalies panaikintas dėl netinkamo baudžiamojo įstatymo (BK 192 straipsnio 1 dalies) aiškinimo ir taikymo, ir byla perduota iš naujo nagrinėti apeliacine tvarka. Tai rodo, kad byloje kilo sudėtingų baudžiamojo įstatymo taikymo ir aiškinimo klausimų.

Lietuvos Aukščiausiasis Teismas 2007 m. lapkričio 6 d. kasacine tvarka dar kartą išnagrinėjo baudžiamąją bylą dėl Panevėžio apygardos teismo Baudžiamųjų bylų skyriaus teisėjų kolegijos 2007 m. sausio 30 d. nuosprendžio, kuriuo panaikintas Panevėžio miesto apylinkės teismo 2004 m. gegužės 31 d. nuosprendis dėl S. P., V. V. ir V. S. nuteisimo pagal Lietuvos Respublikos baudžiamojo kodekso (toliau – ir BK) 192 straipsnio 1 dalį[6] (S. V. – už neteisėtą Stasio Eidrigevičiaus paveikslų *Kaukė. Instaliacija* (1988 m.) ir *Batų raišteliai* (1985 m.) neteisėtų kopijų atgaminimą, laikymą ir platinimą komercijos tikslais; V. V. – už neteisėtą Stasio Eidrigevičiaus minėtų paveikslų kopijų laikymą, gabenimą ir platinimą komercijos tikslais; V. S. – už neteisėtą Stasio Eidrigevičiaus 1978 m. sukurto miniatiūrų triptiko *Paukštis už stiklo*, *Keturkampis paukštis* ir *Veidas medyje* kopijų laikymą ir platinimą komercijos tikslais) ir priimtas naujas nuosprendis: S. P., V. V. ir V. S. pagal BK 192 straipsnio 1 dalį išteisinti, jiems nepadarius veikos, turinčios nusikaltimo ar baudžiamojo nusižengimo požymių. Lietuvos Aukščiausiasis Teismas 2007 m. lapkričio 6 d. nutartimi kasacinius skundus atmetė ir apeliacinės instancijos teismo – Panevėžio apygardos teismo 2007 m. sausio 30 d. nuosprendį, kuriuo teisiamieji buvo išteisinti, paliko nepakeistą.

6 2000 m. Lietuvos Respublikos baudžiamojo kodekso 192 str. (2003 05 01) buvo nustatyta:
„192 straipsnis. Literatūros, mokslo, meno ar kitokio kūrinio neteisėtas atgaminimas, neteisėtų kopijų platinimas, gabenimas ar laikymas
1. Tas, kas neteisėtai atgamino literatūros, mokslo, meno ar kitokį kūrinį ar jo dalį arba importavo, eksportavo, platino, gabeno ar laikė komercijos tikslais neteisėtas jų kopijas, jeigu kopijų bendra vertė pagal teisėtų kopijų mažmenines kainas viršijo 100 MGL dydžio sumą, baudžiamas viešaisiais darbais arba bauda, arba laisvės apribojimu, arba areštu, arba laisvės atėmimu iki dvejų metų.
2. Už šiame straipsnyje numatytas veikas atsako ir juridinis asmuo.“

Antologijoje pateikiama Lietuvos Aukščiausiojo Teismo 2007 m. lapkričio 6 d. nutartis reikšminga kaip atskleidusi autoriaus teisių gynimo baudžiamąja tvarka probleminius aspektus. Mat nors kūrinio teisinei apsaugai kūrinio meninė vertė reikšmės neturi, šiuo atveju kaip tik jos nustatymas tapo lemiamu veiksniu, sprendžiant teisinės atsakomybės klausimą už nusikaltimus autorių teisėms. Tačiau iš minėtos nutarties kasacinio teismo argumentų ir išaiškinimų matyti, kad dėl ydingos baudžiamojo įstatymo normos formuluotės teismai nustatyti teisėtų dailės kūrinių kopijų vertę jų nesant neturėjo galimybės, tad iš esmės buvo užkirstas kelias baudžiamosios atsakomybės taikymui.

Pagal 2000 m. BK 192 straipsnio 1 dalį už neteisėtų kūrinio ar jo dalies kopijų importavimą, eksportavimą, platinimą, gabenimą ar laikymą komercijos tikslais buvo numatyta baudžiamoji atsakomybė, jei jų bendra vertė (apskaičiuojant pagal teisėtų kopijų mažmenines kainas) yra ne mažesnė kaip 100 MGL[7] dydžio suma. Galiojant tokiai 192 straipsnio 1 dalies redakcijai, baudžiamosios atsakomybės klausimą už neteisėtą *inter alia* dailės kūrinio atgaminimą, neteisėtų kopijų platinimą, gabenimą ar laikymą sprendę teismai buvo įpareigoti nustatyti neteisėtų veiksmų buvimo faktą, siejamą su Autorių teisių ir gretutinių teisių įstatymo 15 straipsnio 2 dalies reikalavimu, kad „bet koks kūrinio originalo ar jo kopijų panaudojimas be autoriaus, jo teisių perėmėjo ar jo tinkamai įgalioto asmens leidimo yra laikomas neteisėtu“, nepaisymu, taip pat ir tai, kad neteisėti veiksmai buvo atlikti komerciniais tikslais, t. y. susiję su veikla, kuri vykdoma tiesioginei turtinei naudai gauti (neteisėtas kūrinio pardavimas), tiek ir komercine veikla, tiesiogiai nesusijusia su pajamų gavimu (kūrinio eksponavimas įmonės komercinėse patalpose). Be to, teismai privalėjo nustatyti ir papildomą objektyvųjį požymį, lemiantį baudžiamosios atsakomybės pagal BK 192 straipsnio 1 dalį taikymą – kad neteisėtų kūrinio kopijų bendra vertė nusikaltimo padarymo metu viršijo 100 MGL dydžio sumą, apskaičiuojamą pagal „teisėtų kūrinio kopijų“ pardavimo mažmeninę kainą. Taigi, baudžiamojoje byloje teisiamieji dėl neteisėto Stasio Eidrigevičiaus paveikslų atgaminimo, laikymo ir platinimo komercijos tikslais buvo išteisinti vien tuo pagrindu, kad „nesant autoriaus

7 MGL dydis nuo 2008 01 01 lygus 130 Lt (LR 2008 metų valstybės biudžeto ir savivaldybių biudžetų finansinių rodiklių patvirtinimo įstatymas, *Valstybės žinios*, 2007, nr. 132-5356).

dailės kūrinių teisėtų kopijų bei Lietuvos Respublikoje nesant ir vaizduojamosios dailės (pastelės ar miniatiūros) bei fotografijos mažmeninių (rinkos) kainų nustatymo kriterijų (metodikos) objektyviai nustatyti neteisėtų meno kūrinių kopijų vertės (skaičiuojant ją pagal teisėtų kopijų mažmenines kainas) nėra galimybės". Toks Lietuvos Aukščiausiojo Teismo konstatavimas reiškė, jog praktikoje iš esmės nėra galimybių taikyti šią BK normą, nustatančią atsakomybę už neteisėtų kūrinio ar jo dalies kopijų importavimą, eksportavimą, platinimą, gabenimą ar laikymą komercijos tikslais, jei nėra kūrinio teisėtų kopijų.

Šiuo požiūriu reikšminga, kad 2009 m. įstatymų leidėjas atitinkamai pakoregavo teisinį reguliavimą: 2009 m. liepos 23 d. įsigaliojo LR baudžiamojo kodekso 170, 191, 192 straipsnių pakeitimo ir papildymo ir kodekso papildymo 170-1 straipsniu įstatymas[8], kuriuo *inter alia* buvo pakeista BK 192 straipsnio 1 dalis, numatant, kad tuo atveju, kai kūrinio teisėtų kopijų nėra, neteisėtų kopijų vertė nustatoma pagal atgamintų kūrinių *originalų kainas*[9].

Atkreiptinas dėmesys ir į tai, kad teisiamųjų išteisinimas baudžiamąja tvarka nenustačius jų veikoje nusikalstamos veiklos sudėties, nepašalina administracinės atsakomybės taikymo galimybės pagal Administracinių teisės pažeidimų kodekso 214^{10} straipsnį[10]. Taip pat autoriui (ar kitam jo teises įgyvendinančiam subjektui) neužkertamas kelias kreiptis dėl turtinės ir neturtinės žalos atlyginimo civiline tvarka, tačiau ir šiuo atveju faktiškai atsiradusios žalos dydžio dėl autoriaus teisių pažeidimo nustatymas gali kelti problemų[11].

Tad aptartasis Lietuvos Aukščiausiojo Teismo sprendimas byloje dėl Eidrigevičiaus paveikslų neteisėto kopijavimo ir neteisėtų kopijų realizavimo yra reikšmingas pirmiausia tuo požiūriu, kad buvo atskleistas galiojančios baudžiamosios teisės nepakankamumas (ydinga normos formuluotė), neleidžiantis veiksmingai apginti autoriaus teisių baudžiamąja tvarka ir nubausti jų pažeidėjų. Teismų praktikoje galiojančios teisės normos aiškinamos atsižvelgiant į kintančios socialinės realybės evoliuciją, o tai savo ruožtu leidžia identifikuoti ir galiojančios teisės neapibrėžtis, trūkumus, nepakankamumą, kuriuos patys teismai ne visuomet yra pajėgūs užpildyti. Tačiau, kaip nutiko nagrinėjamu atveju, atitinkama jurisprudencija tai padaryti netiesiogiai buvo paskatintas įstatymų leidėjas.

Kartu pastebėtina, kad Lietuvos teismų praktika autorių teisės srityje nėra visiškai susiformavusi, lyginant su Vakarų Europos teismų jurisprudencija. Lietuvos teismai nėra suformulavę nei *kūrinio originalumo sampratos*, nei ją apibrėžiančių *kriterijų*, nors originalumas yra pagrindinis kūrinio požymis, lemiantis teisinės apsaugos suteikimą atitinkamam kūrybinės veiklos rezultatui (neatsižvelgiant į jo

---

8 *Valstybės žinios*, 2009, nr. 87-3663.

9 2000 m. LR baudžiamojo kodekso 192 straipsnyje (2009-07-09 redakcija) nustatyta:
„192 straipsnis. Literatūros, mokslo, meno kūrinio ar gretutinių teisių objekto neteisėtas atgaminimas, neteisėtų kopijų platinimas, gabenimas ar laikymas.

1. Tas, kas neteisėtai atgamino literatūros, mokslo ar meno kūrinį (įskaitant kompiuterių programas ir duomenų bazes) ar gretutinių teisių objektą arba jų dalį komercijos tikslais arba platino, gabeno ar laikė komercijos tikslais neteisėtas jų kopijas, jeigu kopijų bendra vertė pagal teisėtų kopijų, o kai jų nėra, pagal atgamintų kūrinių originalų kainas viršijo 100 MGL dydžio sumą, baudžiamas viešaisiais darbais arba bauda, arba laisvės apribojimu, arba areštu, arba laisvės atėmimu iki dvejų metų.

2. Tas, kas padarė šio straipsnio 1 dalyje numatytą veiką, jeigu neteisėtų kopijų bendra vertė pagal teisėtų kopijų, o kai jų nėra, pagal atgamintų kūrinių originalų kainas viršijo 250 MGL dydžio sumą, baudžiamas bauda arba laisvės apribojimu, arba areštu, arba laisvės atėmimu iki trejų metų.

3. Už šiame straipsnyje numatytas veikas atsako ir juridinis asmuo."

10 Administracinių teisės pažeidimų kodekso 214^{10} straipsnyje (2009 07 15 redakcija) nustatyta:
„214^{10} straipsnis. Autorių teisių ir gretutinių teisių pažeidimas.

Neteisėtas literatūros, mokslo ar meno kūrinio (įskaitant kompiuterių programas ir duomenų bazes) ar gretutinių teisių objekto arba jų dalies viešas atlikimas, atgaminimas, viešas paskelbimas, kitoks panaudojimas bet kokiais būdais ir priemonėmis nekomerciniais tikslais, taip pat neteisėtų kopijų platinimas, gabenimas ar laikymas komerciniais tikslais – užtraukia baudą nuo vieno tūkstančio iki dviejų tūkstančių litų su kūrinio ar gretutinių teisių objekto neteisėtų kopijų konfiskavimu.

Tokie pat veiksmai, padaryti asmens, bausto administracine nuobauda už šio straipsnio pirmojoje dalyje numatytus pažeidimus, – užtraukia baudą nuo dviejų tūkstančių iki trijų tūkstančių litų su kūrinio ar fonogramos neteisėtų kopijų ir jų gamybos priemonių ar įrangos konfiskavimu."

11 Atsižvelgiant į tai, kad dėl autorių teisių pažeidimo įrodyti faktiškai atsiradusios turtinės žalos (nuostolių) dydį neretai yra objektyviai sudėtinga ar visai neįmanoma, pagal LR autorių teisių ir gretutinių teisių įstatymo 83 straipsnio 4 dalį vietoj dėl šio Įstatymo saugomų teisių pažeidimo faktiškai atsiradusios žalos (nuostolių) atlyginimo pažeistas autoriaus teises ginantys asmenys gali reikalauti: 1) kompensacijos, kurios dydį iki 1000 minimalių gyvenimo lygių (MGL) nustato teismas, atsižvelgdamas į pažeidėjo kaltę, jo turtinę padėtį, neteisėtų veiksmų priežastis ir kitas bylai reikšmės turinčias aplinkybes, taip pat sąžiningumo, teisingumo ir protingumo kriterijus; arba 2) atlyginimo, kuris turėjo būti sumokėtas, jeigu pažeidėjas būtų teisėtai naudojęsis kūriniais ar kitais šio Įstatymo saugomų teisių objektais (tai yra gavęs leidimą), o kai yra pažeidėjas pasielgė tyčia ar dėl didelio neatsargumo – iki dviejų kartų didesnio šio atlyginimo.

meninę vertę, išraiškos būdą ar formą), taip pat lemiamas veiksnys nustatant, ar atitinkamas kūrinys nėra nukopijuotas nuo kito kūrinio.

Vienas žymiausių Jungtinės Karalystės teismų sprendimų autorių teisės (angl. *copyright law*) srityje, kuriame pasisakoma ir dėl kūrinio originalumo bei idėjų nesaugojimo principo autorių teisėje, yra Jungtinės Karalystės Lordų Rūmų 2000 m. lapkričio 23 d. sprendimas byloje *Designer Guild Ltd vs Russell Williams (Textiles) Ltd* [12]. Šioje byloje teismas nagrinėjo ginčą tarp dviejų įmonių dėl tekstilės gaminio dizaino panaudojimo. Ieškovė bendrovė *Designer Guild* 1995 m. išleido į apyvartą audinių liniją *Orientalis*, kurios vienas gaminys *Ixia* buvo dekoruotas ant dryžuoto pagrindo neoimpresionistiniu stiliumi pieštomis gėlėmis. Audinio dizainą sukūrė įmonės dizaineris, įkvėptas Henri Matisse'o kūrybos. 1996 m. įmonė *Russell Williams* parodoje Belgijoje eksponavo audinio dizainą *Marguerite*, kuris taip pat buvo dekoruotas ant dryžuoto pagrindo išdėstytomis neoimpresionistiniu stiliumi tapytomis gėlėmis. *Designer Guild* kreipėsi į teismą teigdama, kad atsakovas nukopijavo dizainą, imituodamas idėją, stilių ir techniką. Vienas iš gynybos argumentų buvo teiginys, kad autorių teisė būtent ir nesaugo idėjos, stiliaus ir technikos. Visgi teismas konstatavo autorių turtinių teisių į *Designer Guild* kūrinį *Ixia* pažeidimą. Teismas pažymėjo, kad autorių teisė grindžiama labai aiškiu principu: kiekvienas, kuris savo darbu ir įgūdžiais (angl. *skills and labour*) sukuria originalų bet kokio pobūdžio kūrinį, tam tikram laikotarpiui įgyja išimtinę teisę tą kūrinį kopijuoti. Niekas kitas negali nuimti derliaus, kurio nesėjo. Dažnai teigiama, kad autorių teisės kildinamos ne iš idėjų, bet iš formos, kuria tos idėjos yra išreiškiamos. Idėjų išreiškimas yra saugomas ir kaip iš atskirų dalių susidedanti visuma, ir ta apimtimi, kuria tam tikros idėjos sudaro kūrinio „esminę dalį“. Apskritai, kuo abstraktesnė ir paprastesnė nukopijuota idėja, tuo mažiau tikėtina, kad ji bus laikoma sudarančia esminę kūrinio dalį. Originalumas, suprantamas kaip autoriaus įgūdžių ir darbo indėlis, slypi detalėse, kurios reprezentuoja pagrindinę idėją. Autorių teisių nuo neteisėto kopijavimo apsauga užtikrinama dviem atvejais: (1) kai yra nukopijuojama atpažįstama visumos dalis, bet ne visas kūrinys; šiuo atveju

12 *Designer Guild Limited* v. *Russell Williams (Textiles) Ltd* [1998] EWHC Patents 349: *www.publications.parliament.uk/pa/ld199900/ldjudgmt/jd001123/design-1.*

atsakant į klausimą, ar buvo nukopijuota esminė kūrinio dalis, svarbesnė kokybė nei kiekybė; (2) kai kūrinys nukopijuojamas jį pakeičiant – „perdirbtas“ kopijavimas (angl. *altered copying*); atsakant į klausimą, ar tokiu „perdirbtu“ kopijavimu buvo pažeistos autorių teisės, svarbu tai, ar kopijuotojas panaudojo esminę dalį įgūdžių ir darbo, kuriais buvo sukurtas originalus autorių teisių saugomas kūrinys. Autorių teisės nebus pažeistos pasiskolinus meninio, muzikinio ar literatūrinio pobūdžio idėją ir ją savaip interpretavus naujame kūrinyje. „Perdirbto“ kopijavimo bylose sunkumai kyla atribojant leistiną idėjos skolinimąsi nuo neleistino kito kūrėjo sukurto kūrinio plagijavimo. Siekiant šiuos atvejus atskirti, panašumų tarp originalaus kūrinio ir perdirbtos kopijos apimtis ir pobūdis yra lemiamas veiksnys. Pažymėtina, kad skirtingai nuo „įgūdžių ir darbo“ principo, būdingo Jungtinės Karalystės ar kitų civilinės teisės tradicijos šalių (Australija, JAV) autorių teisei, kontinentinėje Europoje (ypač Vokietijoje ir Prancūzijoje) kūrinio originalumui keliami gana aukšti reikalavimai. Kūrinys turi atspindėti autoriaus asmenybę, būti nauju, savitu ir individualiu. Harmonizuojant autorių teisę Europos Sąjungoje, direktyvose buvo pasirinktas tarpinis civilinės teisės ir kontinentinės teisės kriterijus, pagal kurį kūrinys laikomas originaliu, jeigu yra paties autoriaus kūrybinės veiklos rezultatas (angl. *own intellectual creation*). Kaip minėta, kūrinio originalumą apibrėžiantys kriterijai palikti spręsti nacionaliniams teismams.

Šioje byloje teismas pripažino, kad net ir netikslus audinio piešinio kopijavimas, vertinant jį kaip visumą, laikytinas autorių teisių pažeidimu tiek, kiek buvo pasinaudota esmine kito asmens įgūdžių ir darbo dalimi atitinkamam dizainui sukurti, kuris pasireiškė ne tik konkrečia dizaino forma, bet ir ypatinga stilistika.

Pastaruoju metu viena aktualiausių autorių teisės problemų įvardijama kūrinio *turinio (idėjos*[13]*) ir formos santykio problema* kalbant apie minimalizmo ir konceptualiojo meno srovėms priskiriamus kūrinius[14]. Vienas ryškiausių užsienio valstybių

13 Pagal Lietuvos Respublikos autorių teisių ir gretutinių teisių įstatymo 5 straipsnį idėjos yra vienas iš autorių teisės nesaugomų objektų.

14 Minimalizmo atstovų kūriniai pagal tradicinius kūrinio požymius autorių teisių apsaugos požiūriu turi formą, tačiau dažnas stokoja kūrybinės veiklos pėdsakų ir originalumo *stricto sensu*. Pastaruosius kompensuoja kūrinio integravimas ypatingose erdvėse (jo kontekstas) ir naujo santykio su žiūrovu sukūrimas. Tad teisinis kūrinio ir jo materialios formos atskyrimas šiuo atveju neturi prasmės, nes ištrauktas iš konteksto toks objektas neteks ir

teismų jurisprudencijos pavyzdžių, leidžiantis iliustruoti, kaip aiškinama riba tarp idėjos ir formos, yra Prancūzijos teismų sprendimai dviejose bylose dėl konceptualiojo meno atstovo Christo 1985 m. kūrinio *Pont Neuf emballé* panaudojimo (tai Christo projektas „supakuoti“ į audinį vieną žymiausių Paryžiaus tiltų per Seną – *Pont Neuf*). Pirmojoje byloje (CA Paris, 14e ch., 13 mars 1986) buvo nagrinėtas Christo reikalavimas dėl jo autorių teisių į kūrinį *Pont Neuf emballé* pažeidimo, nes atsakovė reklamos agentūra pagamino atvirutes, kuriose buvo nufotografuotas apvilktas tiltas. Teismas nutarė, kad Christo autorių teisės į apvilktą tiltą yra saugomos, todėl tokio kūrinio atgaminimas atviručių forma ir jų platinimas pažeidžia atitinkamas autoriaus turtines teises. Antrojoje byloje (TGI Paris, 10e ch., 26 mai 1987) Christo pamėgino uždrausti kitai reklamos agentūrai vykdyti reklaminę kampaniją, kurios idėja – aprengti viešose vietose eksponuojamus paminklus. Šioje byloje teismas nusprendė, kad Christo, remdamasis savo autorių teisėmis į kūrinį *Pont Neuf emballé*, negali uždrausti naudoti idėją apvilkti įvairius objektus. Taigi, Prancūzijos teismai koncentravosi ties konkretaus kūrinio forma, t. y. apgynė originalią idėją apvilkti konkretų tiltą – *Pont Neuf*, o ne abstrakčią idėją „aprengti“ bet kokius objektus.

Paminėti užsienio teismų praktikos pavyzdžiai atspindi tik kelis su autorių teisės teikiamos apsaugos plėtros tendencija susijusius probleminius aspektus. Tikėtina, kad su panašaus pobūdžio problemomis anksčiau ar vėliau susidurs ir Lietuvos teismai.

KAROLINA BUBNYTĖ-MONTVYDIENĖ

savo kūriniškumo. Konceptualiajame mene kūrinio esmė glūdi idėjose, čia nebesvarbūs menininko įgūdžiai, formą nurungia funkcija, kūrinio koncepcija svarbesnė nei jos realizavimas. Kūrinys suprantamas tautologiškai, jis yra tai, kas jis sakosi esąs. Tad autorių teisėje įtvirtinta formos-idėjos hierarchija apverčiama aukštyn kojomis.

RECENZENTO PASTABOS SKAITYTOJAMS

Kai žodžiai byloja apie akims skirtąjį meną

Kreipiuosi į šios antologijos skaitytojus (vartotojus) studentus, o ne jos rengėjus ar juolab autorius (kurių nemaža dalis – mirę). Taigi neketinu vertinti, kas ir kaip čia nuveikta. Greičiau patarsiu, ko derėtų paisyti skaitant ir ypač pasitelkiant Jūsų būsimiems dailėtyros darbams *tam tikrus* žodinius tekstus, bylojančius apie *kai kuriuos* vizualiuosius tekstus. Medžiaga knygoje tradiciškai sudėliota pagal kilmę, žanrą, pirminę funkciją. Tik keldami šaltiniams įkyrius klausimus, perrūšiuodami juos pagal tai, ką norite (įstengiate) iš jų išpešti, galite rinkinį, kuris iš pirmo žvilgsnio daro „*kažkaip* su daile susijusių tekstų pluošto“ įspūdį, paversti naudingu instrumentu dailės istorijai pažinti ir ją praturtinti.

Daugelis Europoje vartojamų kalbų pagal klasikinės lotynų kalbos pavyzdį, paliudytą dar Cicerono, metaforizavo iš žemės gelmių trykštančio vandens įvardijimą *fons* ir vadina *šaltiniais* visa tai, kas teikia pradžią ar kilmę, yra pamatas ar priežastis, gaivina ar turtina. Siauresnę tropo reikšmę, kreipiančią į rašytinius paminklus, įtvirtino frazė *ad fontes*[1] (prie šaltinių). Ja Renesanso humanistai ragino atsigręžti į Europos civilizacijai pradžią davusius graikiškus bei lotyniškus Antikos veikalus, o protestantiškosios Reformacijos tėvai – į Bibliją kaip krikščionių tikėjimo pagrindą.

Šioje knygoje *šaltiniai* taip pat reiškia būtent žodžių sekas, mums prieinamas (laiko ir erdvės atstumą įveikiančias) užrašymo dėka. Tačiau antologijos skyrių įvaduose iškeliami visai kiti dalykai, nei būtų svarbu filologams, istorikams ar biblistams. Jie savo srityse pasitelkdami rašytinius paminklus labiausiai paiso pirmumo,

1 Labai tikėtina, kad ji perimta iš Vulgatos (lotyniško Šventojo Rašto vertimo) 41-osios (42-osios pagal hebrajų tradiciją, kurios laikomasi moderniuose leidimuose) psalmės: „Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum ita desiderat anima mea ad te Deus“.

ankstyvumo, originalumo ir panašių ypatybių. Tokiomis kategorijomis dailės istorikas operuoja gilindamasis ne į rašytinę medžiagą, o į pačius plastinio meno kūrinius bei istoriškai kitusias jų ypatybes ir sluoksnius – pavyzdžiui, Vatikano Siksto koplyčios *Paskutiniojo teismo* draperijas, kuriomis pridengta Michelangelo figūrų nuogybė, ar spalvas, kurių ryškis atkurtas (?) per pastarąją restauraciją. Nebent tirdamas menišką rankraščio inicialą ar dailininko parašą (jo tikrumą) paveiksle, grafikos lakšte, fotografijos atspaude dailėtyrininkas suartėja su tekstologu ir autentiškumo požiūriu analizuoja užrašytus kalbos ženklus.

Taigi *šaltinių* metafora, dažnai kalbanti apie pirmapradiškumą, antologijoje išskleidžia kitą rašytinių paminklų panašumo į vandens versmę aspektą – iš jų galima *pasisemti*. Tik prireiks ne vien rieškučių ar puodelio, t. y. mentalinių ar technologinių įrankių, bet ir nuovokos, ką norime išgriebti. Net pats striukiausias, santūriausias ar formaliausias žodinis tekstas yra „vandeningas" – jį kaip šaltinį pasitelkiantis dailės specialistas turi imtis aukso smiltelių plovėjo darbo, užuot greitomis malšinęs troškulį. Kita vertus, sėmimasis implikuoja grynumą, todėl neužteršimo klaidomis, patikimumo kriterijai yra svarbūs ir susieja visų humanitarų, žvelgiančių į rašto paminklus, interesus. Maža to, menotyrinės atribucijos – dailės kūrinio priskyrimo autoriui, sutapdinimo su laiko skale, kūrimo ir kūrinio buvimo (laikymo, vartojimo, eksponavimo, saugojimo) vietos nustatymo – reikalai labai glaudžiai susiję su patikima apie tai bylojančio rankraščio ar spaudinio atribucija, atliekama filologiniais ir istoriniais metodais.

Iš pirmo žvilgsnio papraščiausia šaltiniuose sužvejoti *faktus*, pavyzdžiui, nustatyti, kada ir kur autorius ar jo kūrinys gimė, mirė (sunaikintas), palaidotas (saugomas). Vis dėlto tik pavieniais atvejais išsiversime be interpretacijos, nes net teisinę formą ir reikšmę turintys užrašymai – dokumentai – gana dažnai vienas kitam prieštarauja arba neatitinka to, ką akivaizdžiai matome pačiame dailės darbe. Tada tenka spręsti apie skirtumų priežastis, gretinti šaltinius, tirti jų kilmę ir demaskuoti klastotes. Ypač svarbu kritiškai apmąstyti savo pačių supratimo prielaidas – ką ir kodėl mums reiškia šaltinio žodžiai, frazės ir visuma. Hermeneutinė prieiga neretai leidžia susivokti, kad „perskaitėme" tai, ką ketinome, norėjome surasti, o ne tai, kas galėjo būti perteikta, kas yra užrašyta. Todėl apdairiau sakyti, jog šaltiniuose ieškome žinių, duomenų, faktografinės medžiagos, o ne faktų.

Dar daugiau kritinio sąmoningumo, interpretacinio išmoningumo prireiks, idant šaltiniuose rastume ar pagal juos nustatytume *kūrinio genealogijos elementus* – tiek užsakovus, tiek temas, siužetus bei personažus. Aiškinantis pastaruosius dalykus išsiskiria mažiausiai trys vis kitų šaltinių ar bent kitokio požiūrio į juos reikalaujantys klausimai: *kas*, *iš kur*, *kodėl*. Tarkim, rūpimo mito turinį (*kas* vaizduojama) galima sužinoti, pirminį spėjimą apie siužetą pasitikrinti šiuolaikinėje chrestomatijoje, enciklopediniame žodyne ar net *Vikipedijoje*. Tačiau dera vengti anachronizmo pinklių – pavyzdžiui, į jas patektų „atpažinęs" piešinyje Fausto sielos išgelbėjimo sceną, nors aptariamas dailininkas gyveno anksčiau, nei Goethe įtvirtino laimingą mago-mokslininko istorijos pabaigą (ankstesnėse folklorinėse ir literatūrinėse versijose šėtonas jį nuvelka pragaran). Kartais įmanu nustatyti, kokiu būdu (*iš kur*) menininkas su retesniu motyvu ar pasakojimu susipažino, o atkreipus dėmesį į specifines kūrinio detales – net daryti prielaidas apie konkrečią literatūrinę medžiagą, lėmusią tokį, o ne kitokį siužetą. Šiuo atveju reikia gilintis į užrašytus amžininkų liudijimus, vienalaikius su dailininku raštus, knygų leidimus, skrupulingai naudotis bibliografijomis. Labai padeda nuovoka, kokie veikalai buvo įsitvirtinę kultūroje, tapę privaloma ugdymo dalimi ir įprastine lektūra.

Pagaliau priežastį, kodėl realizuota ši, o ne kita tema, tam tikra siužeto variacija ar ikonografinė programa, tiesmukai gali nurodyti įrašai, leidžiantys identifikuoti užsakovą ir pirminę, jei ji vėliau pakito, kūrinio paskirtį bei aplinką. Vis dėlto ne tai atskleidžia gilesnius pasirinkimo motyvus, kuriuos sužinome iš šaltinių, bylojančių apie menininko gyventu laiku vyravusius Antikos mitų, Šventojo Rašto, kultūros, istorijos ar gamtos suvokimo bei aiškinimo modelius, mokslines koncepcijas, būdingas to meto socialines struktūras. Antai lietuvių menotyrai ir literatūrologijai gana būdingas nesusipratimas, kai modernios teologijos sampratos ir XIX a. pabaigoje – XX a. atsiradusios kritinės Biblijos interpretacijos grindžiamos hebrajišku Senojo Testamento tekstu ir Kumrano rankraščiais, pritaikomos ankstesnių laikotarpių kūriniams, kurių autoriai bei mecenatai tepažino lotynišką Vulgatą ir tradicinę Vakarų egzegezę.

Konkretaus kūrinio *stilistiką*, autorinės technikos savitumą geriausiai atskleidžia pačios dailės, pirmiausia jos raidos, įtakų bei pirmavaizdžių tyrimas. Literatūriniai šaltiniai jį papildo padėdami suvokti, koks skonis vyravo, kas buvo gražu toje socialinėje aplinkoje, kurioje dailininkas kūrė. Žodžiais išreikštas vertinimas įgyja dar daugiau

svorio, jei norime sužinoti, kodėl visuomenė vienus darbus palankiai priėmė, o kitus ignoravo, ką juose suprato. Be tokių šaltinių vargiai numanytume, kaip motyvavo savo sprendimus pasaulietinė ar bažnytinė, oficiali ar latentinė cenzūra. Net jei recepciją bei madų pokyčius galime rekonstruoti iš kitų duomenų, kad ir pagal kartočių dažnumą, tik rašytiniai paminklai, kaip adekvačiausias išorinis žmogaus mąstymo atliepas, paaiškina estetinių kriterijų ir kategorijų radimąsi, kaitą, paplitimą.

Nors chrestomatijos struktūra veikalus, kurių tiesioginė, pagrindinė tema, objektas yra dailė ir (ar) dailininkai, sąlygiškai atidalija nuo kitos, tik šalutiniais aspektais dailėtyrai naudingos literatūros bei dokumentų, vienu požiūriu jie sudaro integralią visumą. Kad ir kokia proga bei tikslu, kad ir kokio žanro tekste, kad ir kaip – sistemingai ar probėgšmais – būtų išsitarta apie plastinius menus, visi šie paminėjimai ir aptarimai sudaro kalbėjimo (taigi ir mąstymo) apie dailę istoriją. Ši istorija yra gana tiksli dailės vaidmens žmogaus gyvenime, vietos dinamiškoje sociokultūrinėje aplinkoje ir meno kaitos stimulų projekcija. Preciziškas stilių istorijos, žanrų istorijos, kūrinių istorijos, dailininkų istorijos, užsakovų istorijos, estetinių normų istorijos, dailės recepcijos istorijos, dailėtyros istorijos ir kitų neišvengiamai tarpusavyje susipynusių *istorijų* skyrimas „apklausiant“ šaltinį leidžia maksimaliai išnaudoti jo informacinius išteklius.

Apžvelgę svarbiausius rašytiniuose paminkluose slypinčius, dažnai „ištirpusius“, tik daugkartiniu „perkošimu“ (atidžiu ir įtariu skaitymu) aptinkamus dalykus, stabtelkime prie tų darbo su šaltiniais aspektų, kurie iškyla kaip reikšmingi dėl šiuolaikinės teksto teorijos įžvalgų. Maždaug XX a. viduryje *teksto* sąvoką humanitarai ėmė taikyti kiekvienai koherentiškai (struktūriškai ir funkciškai integraliai) bet kokių (kalbinių ar nekalbinių, taip pat ir skirtingų tipų) ženklų struktūrai, kurią įmanu „perskaityti“, t. y. suvokti ir (ar) interpretuoti kaip reikšmingą. Taip mąstant, knygą arba rankraštį, *kaip tekstą*, reikia skirti nuo knygoje ar rankraštyje *perteikto teksto*. Pirmasis apima ne tik rašto ženklais materializuotus žodžius, bet ir raidžių grafinį pavidalą (šriftus), išdėstymą puslapiuose, iliustracijas, popieriaus, įrišimo ir kitas juslėms prieinamas ypatybes, kurias vartotojas gali suvokti kaip ženklus, bylojančius apie veikalo žanrą bei numanomą auditoriją. Žinoma, chrestomatija nepajėgi atspindėti *šaltinio, kaip teksto*, savybių, ji perteikia tik *šaltinio tekstą*, t. y. tik moderniais kompiuterinio rinkimo rašmenimis materializuotą kalbinių ženklų seką.

Taigi perėjus nuo pirmosios, mokomųjų tikslų nulemtos pažinties su šaltinių meniu prie tikrojo jų pasitelkimo dailėtyros darbams dera visomis išgalėmis stengtis pasinaudoti originalu – pirmuoju knygos leidimu, rankraščiu ar bent jo faksimile, o ne perrašu. Šios pastangos neliks beprasmės, jei podraug su kalbiniais ženklais stengsitės permanyti ir vadinamąjį bibliografinį kodą – materialiųjų šaltinio savybių visumos užkoduotą informaciją. Rūpestingas, ar, priešingai, skubrus laiško braižas, standus herbinis ar, priešingai, pigiausios rūšies testamento popierius, prabangiai apipavidalintoje brošiūroje ar, priešingai, vakarinio laikraščio puslapiuose paskelbtas kūrybinis manifestas liudija ne tik autorių charakterį bei pajamas, bet ir požiūrį į adresatus, visuomeninį statusą, gyvenimiškus prioritetus. Gali būti svarbu rekonstruoti, į kokio dydžio ir socialinio sluoksnio publiką kreipiasi, kokios sklaidos ir tvarumo ar laikinumo savo rašytiniam veikalui linki šaltinio steigėjas – tiek dailininkas, tiek dailėtyrininkas.

Nemažą antologijos dalį sudaro kitakalbių veikalų vertimai. Kadangi tik retas išmoksta visas kalbas, kuriomis parašyti jam reikalingi šaltiniai, nuolat reikia paisyti ieškomų dalykų perkėlimo iš vienos lingvistinės terpės į kitą padarinių. Net idealiam vertėjui nėra prieinamos autentiškos mintys, kurios, galimas daiktas, kilo ir buvo užrašytos tiesiogiai stebint, prisimenant ar apmąstant dailėtyrai aktualią tikrovę (paveikslus, dailininko kūrybinio darbo procesą ir kita). O ta būtoji tikrovė yra griežtąja žodžio prasme *anapus* vertėjo sąmonės. Jis verčia tik žodžius ir jų sąryšius, todėl rėmimasis verstinio šaltinio detalėmis turi būti dvejopai verifikuotas. Viena, jei į vertimą „įsibrauna“ tiesioginis dailės tikrovės atspindys, jis laike ir erdvėje neišvengiamai prasilenkia su tiriamuoju objektu. Mat taip nutinka tik tuomet, kai vertėjas versdamas interpretuoja tekstą pagal savo patirtį, įgytą lankant muziejus ar vartant reprodukcijas, todėl šį „neperšaunamo stiklo ant *Monos Lizos*“ sluoksnį dailėtyrininkui tenka atpažinti ir eliminuoti.

Antra, reikia pa(si)tikrinti, ar kokie nors teiginiai apie dailės kūrinius nėra argumentuojami būtent *žodžiais* (šiuo atveju – lietuviškais žodžiais), kurių tiesioginį sąlytį su nagrinėjamu objektu turėjusiame liudijime nebuvo ir būti negalėjo. Kaip sako lituanistikos klasika tapusi Pilypo Ruigio citata, beje, irgi išversta iš vokiečių kalbos, „vokiečiai, kalbėdami apie vyrą, arklį, sermėgą, žirnius, vartoja vieną tą patį žodį *grau*, lietuviai išskiria tai tam tikrais žodžiais: *vyrs žilas, arklys širmas, sermėga*

pilka, žirniai raini arba *būri*“[2]. Teisybės dėlei svarbu pasakyti, kad Ruigio pasigyrime minimas atvejis yra greičiau išimtis, nei taisyklė – lietuviška spalvų, faktūrų žodinė paletė yra daug skurdesnė nei labiau kultivuotų Europos kalbų, tačiau nei *širmių*, nei *obuolmušių* kitakalbiuose dailės kūrinių aprašuose nederėtų „atrasti“.

Recepcijos mokykla, arba skaitymo akto teorija, įvedė *implikuoto skaitytojo* sampratą, kuri nurodo tekste esant atsaką – provokuojančių struktūrų tinklą, vedantį empirinį skaitytoją tam tikru suvokimo keliu, lemiantį jo žiūros kryptį. Pagal siūlomą reikšmių išsklaidos kelią, kurio formalūs riboženkliai yra konkretūs žodžiai, rekonstruodami tikėtiną „keliautoją“ galime geriau susivokti, koks skonis, požiūris į tam tikrus dailės aspektus, dailininkus ar eksponavimo strategijas vyravo potencialioje pirminėje tiriamo raštijos paminklo auditorijoje. Kitaip tariant, atidžiai skaitomas tekstas „išduoda“ tiek jo autoriaus išsilavinimą, ideologines ir estetines nuostatas, tiek vienalaikių skaitytojų kvalifikacijas – bent tokiu mastu, kokiu jas pajėgė įvertinti toje pačioje epochoje gyvenęs rašantysis. Atpažintas rašančiojo ir adresato savybes dailėtyrininkai – priklausomai nuo išsikelto tikslo – pasitelkia kaip iškalbingus recepcijos istorijos duomenis arba neutralizuoja kaip patikimą liudijimą apie kūrinius drumsčiantį šališkumą.

Turėdami galvoje šią sampratą literatūrinio veikalo, kaip šaltinio, vartotojai gali daryti prielaidas ne tik apie jame esančių elementų paskirtį, bet ir įkyriai klausinėti, kodėl tam tikri dalykai, kurie galėtų būti minimi, yra apeinami, nutylimi, ignoruojami. Primityvų aiškinimą, kad veikalo autorius tų dalykų nežinojo, nesuprato ar nepaisė, galima papildyti įtarimais, jog, pavyzdžiui, tikėtinam adresatui tai buvo tiesiog pernelyg akivaizdu. Apskritai šaltinio pasitelkimas yra detektyvinė veikla, o klasikinis detektyvas visuomet analizuoja ne tik tiriamoje erdvėje esančius, bet ir spėtinai trūkstamus daiktus bei jų dingimo priežastis. Šiuo būdu kritiškai peržvelgę antologiją galime ir to, ir ano pasigesti, bet kiekvienos knygos apimtis – ribota. Priešingai, šaltiniai ir jų interpretacijos galimybės yra neišsemiamos, kuo ir linkiu išmoningai naudotis.

PAULIUS SUBAČIUS

2 P. Ruigys, *Lietuvių kalbos kilmės, būdo ir savybių tyrinėjimas*, vert. V. Jurgutis, K. Eigminas, Vilnius: Vaga, 1986, p. 152.

PRIEDAI

TRUMPA BIBLIOGRAFIJA

Apie šaltinius

1. *Abbot Suger and Saint-Denis: a Symposium*, sudaryt. P. L. Gerson, New York: Harry N. Abrams, 1996
2. J. S. Amelang, *The Flight of Icarus: Artisan Autobiography in Early Modern Europe*, Stanford University Press, 1998.
3. *Art Books: a Basic Bibliography of Monographs on Artists*, sudaryt. W. M. Freitag, Garland Publishing, 2-as leidimas 1997
4. *Art History and its Institutions: Foundation of a Discipline*, sudaryt. E. Mansfield, Routledge, 2002.
5. Ph. Ball, *Bright Hearth: Art and the Invention of Colour*, University of Chicago Press, 2001
6. M. Baxandall, *Words for Pictures. Seven Papers on Renaissance Art and Criticism*, Yale University Press, 2003
7. A. F. Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450–1600*, Oxford: Clarendon Press, 1962
8. S. Bordini, *Materia e immagine. Fonti sulle techniche della pittura*, Roma: Leonardo-De Luca Editori, 1991
9. S. Connor, *Postmodernist Culture: an Introduction to Theories of the Contemporary*, Blackwell Publishing, 1996
10. *Deutsche Kunst – Französische Perspektiven. 1870–1945* (Passagen/Passages, t. 9), sudaryt. F. Kitschen, J. Drost, Berlin: Akademie Verlag, 2007
11. K. Faupel-Drevs, *Vom rechten Gebrauch der Bilder im liturgischen Raum. Mittelalterliche Funktionsbestimmungen bildender Kunst im* Rationale Divinorum Officiorum *des Durandus von Mende (1230/31–1296)* (Studies in the History of Christian Thought, t. 89), Leiden: Brill, 2000
12. T. G. Frisch, *Gothic Art 1140–c. 1450: Sources and Documents*, University of Toronto Press, 1987

13. C. Ginzburg, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio nel Cinquecento*, Torino: Einaudi, 1976
14. R. Glinskis, *XX amžiaus lietuvių dienoraščiai: tarp literatūros ir dokumento*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2006.
15. C. Goldstein, *Teaching Art: Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge University Press, 1996.
16. J. Held, *Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat*, Berlin: Reimer, 2001
17. M. Jučas, *Lietuvos metraščiai ir kronikos*, Vilnius: Aidai, 2002
18. L. Karalius, Testamentai, *Lietuvos Didžiosios Kunigaikštijos kultūra: tyrinėjimai ir vaizdai*, Vilnius: Aidai, 2001
19. M. Kemp, *Der Blick hinter die Bilder. Text und Kunst in der italienischen Renaissance*, Köln: Du Mont, 1997 (M. Kemp, *Behind the picture. Art and Evidence in the Italian Renaissance*, Yale University Press, 1997)
20. D. Koenigsberger, *Renaissance Man and Creative Thinking. A History of Concepts of Harmony 1400–1700*, The Harvest Press, 1979
21. E. Kris, O. Kurz, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist: a Historical Experiment*, Yale University Press, 1979
22. *Kunstgeschichte 1750–1900. Eine kommentierte Anthologie* (Quellen zu Theorie und Geschichte der Kunstgeschichte), sudaryt. R. Prange, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007
23. *Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert. Eine kommentierte Anthologie* (Quellen zu Theorie und Geschichte der Kunstgeschichte), sudaryt. H. Locher, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007
24. Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris: Seuil, 1975
25. *Materia e immagine. Fonti sulle tecniche della pittura*, sudaryt. S. Bordini, Roma: De Luca, 1991
26. J. M. Montias, *Art at Auction in the 17th Century Amsterdam*, Amsterdam University Press, 2002
27. M. O'Malley *The Business of Art: Contracts and the Commissioning Process in Renaissance Italy*, Yale University Press, 2005
28. E. Panofsky, *Idea: A Concept of Art Theory*, Icon Editions, 1975 (1-as leidimas 1924)
29. J. Von Schlosser, *Die Kunstliteratur: ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien: Scroll, 1924
30. D. T. Steiner, *Images in Mind. Statues in Archaic and Classical Greek Literature and Thought*, Princeton University Press, 2001
31. R. Williams, *Art Theory. A Historical Introduction*, Blackwell, 2004
32. R. Wittkower, M. Wittkower, *Born under Saturn: the character and conduct of artists: a documented history from antiquity to French Revolution,* New York: Review Books, 2006 (1-as leidimas 1963)
33. N. Zemon Davis, *Society and Culture in Early Modern France*, Stanford University Press, 1975

Antologijoje panaudoti publikuoti dailės istorijos šaltiniai

1. A. Alexakis, The Dialogue of the Monk and Recluse Moschos concerning the Holy Icons, An Early Iconophile Text, *Dumbarton Oaks Papers*, t. 52, 1998, p. 190–193
2. A. Andriuškevičius, E. A. Cukermanas – sala tapybos upėje, *Kultūros barai*, 1994, nr. 4, p. 17–19
3. *Ars*, Kaunas: [b. l.], 1932
4. *The Art of Ancient Greece: Sources and Documents*, sudaryt. J. J. Pollitt, Cambridge University Press, 1990
5. *The Art of the Byzantine Empire, 312–1453: Sources and Documents*, sudaryt. C. A. Mango, University of Toronto Press, 1972
6. *The Art of Rome: Sources and Documents*, sudaryt. J. J. Pollitt, Cambridge University Press, 1983
7. *Art in Theory, 1648–1815: an Anthology of Changing Ideas*, sudaryt. Ch. Harrison, P. Wood, Blackwell Publ., 2001
8. *Art in Theory, 1815–1900: an Anthology of Changing Ideas*, sudaryt. Ch. Harrison, P. Wood, Blackwell Publ., 1998
9. *Art in Theory, 1900–2000: an Anthology of Changing Ideas*, sudaryt. Ch. Harrison, P. Wood ir kt., Blackwell Publ., 2002
10. D. Baronas, *Trys Vilniaus kankiniai: gyvenimas ir istorija*, Vilnius: Aidai, 2000
11. H. Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk: Die modernen Mythen*

der Kunst, München: Verlag C. H. Beck, 1998 (H. Belting, *The Invisible Masterpiece*, London: Reaktion Books, 2001)

12. I. Bignamini, C. Hornsby, *Digging and Dealing in Eighteenth-Century Rome*, t. 1, Yale University Press, 2010
13. D. Bokačas, *Dekameronas*, t. 2, Vilnius: Vaga, 1969
14. *Catalogues of the Paris Salon 1673–1881*, 60 t., sudaryt. H. W. Janson, New York: Garland, 1977
15. Cenino Cennini, *Il libro dell'arte*, sudaryt. F. Frezzato, Vicenza: Neri Pozza, 2003
16. Chronica monasterii Casinensis / Die Chronik von Montecassino, red. H. Hoffmann, *Monumenta Germaniae Historica. Scriptores*, t. 34, Hannover: Impensis Bibliopoli Hahniani, 1980
17. *Collection des lettres de Nicolas Poussin*, Paris: Didot, 1824
18. *Contra imaginum calumniatores orationes tres* (Patristische Texte und Studien, t. 17), sudaryt. B. Kotter, Berlin, New York: De Gruyter, 1975
19. *Benvenuto Čelinio gyvenimas*, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1961
20. *M. K. Čiurlionis*, sudaryt. P. Galaunė, Kaunas: Vytauto Didžiojo kultūros muziejus / M. K. Čiurlionies galerija, leidinys nr. 9, 1938
21. *M. K. Čiurlionis apie muziką ir dailę. Laiškai, užrašai ir straipsniai*, sudaryt. V. Čiurlionytė-Karužienė, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1960
22. M. K. Čiurlionis, *Laiškai Sofijai*, sudaryt. V. Landsbergis, Vilnius: Vaga, 1973; 2-as papildyt. leidimas 2011
23. Delacroix, *Journal 1822–1863*, Paris: Éditions Plon, 1996
24. *De pictura sacra*, 1624 = Federico Borromeo, *Sacred Painting. Museum* (The I Tatti Renaissance Library), sudaryt. ir vertėjas K. S. Rothwell Jr.; įvadas ir komentarai P. M. Jones, Cambridge (Ma.) – London: Harvard University Press, 2010
25. K. Dereškevičius, *Kompozicijos dėstymas tapybos specialybės I–II kurso studentams. Metodinės rekomendacijos*, Vilnius, 1987
26. Diderot, *Salons IV. Héros et martyrs. Salons de 1769, 1771, 1775, 1781* (Collection savoir: Lettres), sudaryt. M. Bukdahl, M. Delon, D. Kahn, A. Lorenceau, Paris: Hermann, 1995
27. B. Didžiokienė, *Mažosios dailininkės prisiminimai*, sudaryt. R. Rachlevičiūtė, Vilnius: VU lyčių studijų centras, 2011
28. J. Dovydaitis, *Aerodromo apysakos*, Vilnius: Vaga, 1967
29. *A Documentary History of Art*, sudaryt. E. G. Holt, 3 t., New York: Doubleday, 1957 (papildytas leidimas 1980)
30. Albrecht Dürer, *Lettere da Venezia*, sudaryt. G. M. Fara, Milano: Electa, 2007
31. C. Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, 4 t., The University of Chicago Press, 1986–1993
32. *Ein Gespräch: Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer, Enzo Cucchi*, sudaryt. J. Burckhardt Zürich: Parkett-Verlag, 1986; 2-as leidimas 1994
33. F. Gilot, C. Lake, *Vivre avec Picasso*, Paris : Calmann-Lévy, 1991 (1-as leidimas 1965)
34. *The Greek Anthology* (Loeb Classical Library), sudaryt. W. R. Paton, 5 t., Harvard University Press, 1916–
35. Guillelmus Durandus, *Rationale Divinorum officiorum I–IV* (Corpus Cristianorum Continuatio Mediaevalis, t. 140), sudaryt. A. Davril, T. M. Thibodeau, Turnhout: Brepols, 1995
36. Heraclitus, *Homeric Problems* (Writings from the Greco-Roman World, t. 15), sudaryt. D. Konstan, D. A. Russell, Brill: Society of Biblical Literature, 2005
37. *Ingres. Sa vie, ses travaux, sa doctrine, d'après notes, manuscript et les lettres du maître*, Paris: Henri Plon, 1870
38. R. Janonienė, *Jonas Rustemas*, Vilnius: VDA leidykla, 1999
39. *Ksenija Jaroševaitė: tradicinė skulptūra XX amžiuje*, sudaryt. G. Jankevičiūtė, Vilnius-Kaunas: AICA, ČDM, 2004
40. A. H. Kirkoras, *Pasivaikščiojimai po Vilnių ir jo apylinkes*, Vilnius: Mintis, 1991
41. *Kościoł Zamkowy czyli Katedra Wileńska w jej dziejowym, liturgicznym architektonucznym i ekonomicznym rozwoju*, t. 2, sudaryt. J. Kurczewski, Wilno: Nakładem i drukem Józefa Zawadzkiego, 1910
42. Krótka relacja o katafalku na pogrzebie Wielmożnego Imć Pana Jana Feliksa Szyszki, stolnika Brasławskiego, chorążego wojsk

W. K. Litewskiego, w Połocku u oo. Bernardynów roku 1770 dnia 6 miesiąca lutego erygowanego, *Gazety Wileńskie / Addytament do Gazet Wileńskich*, 1770 03 02
43. L. Laučkaitė, *Ekspresionizmo raitelė Mariana Veriovkina*, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2007
44. *Laurynas Gucevičius ir jo epocha* (Acta Academiae Artium Vilnensis, t. 32), sudaryt. R. Butvilaitė, V. Jankauskas, Vilnius: VDA leidykla, 2006, p. 167–168
45. *Le lettere di Michelangelo Buonarroti pubblicate coi ricordi ed i contratti artistici*, sudaryt. G. Milanesi, Firenze: Olliver, 1875
46. Leonardo, *Trattato della pittura condotto sul Codice Vaticano Urbinate 1270 preceduto dalla „Vita di Leonardo“ di Giorgio Vasari*, sudaryt. S. Bordini, Roma: Newton, 2006
47. Lietuvos Aukščiausiojo Teismo Baudžiamųjų bylų skyriaus išplėstinės septynių teisėjų kolegijos 2007 m. lapkričio 6 d. nutartis baudžiamojoje byloje S. P., V. V., V. S. pagal BK 192 str. 1 d., Nr. 2K-7-495/2007 (*www.lat.lt/3_nutartys/senos/nutartis.aspx?id=32080*)
48. *Lietuvos dailininkų žodynas*, t. 1: XVI–XVIII a., sudaryt. A. Paliušytė, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2005
49. *Lietuvos Katalikų Bažnyčios kronika*, t. 3: nr. 16–22; 1975–1976 m., Chicago: LK Religinės Šalpos rėmėjų sąjunga, 1976 (*www.lkbkronika.lt*)
50. *Lietuvos metraštis: Bychovco kronika* (Lituanistinė biblioteka, t. 10), Vilnius: Vaga, 1971
51. Lietuvos Respublikos meno kūrėjo ir meno kūrėjų organizacijų statuso įstatymas, *Valstybės žinios*, 1996, nr. 84-2002; *Valstybės žinios*, 1998, nr. 111-3058; *Valstybės žinios*, 2004, nr. 153-5573; *Valstybės žinios*, 2010, nr. 137-7002 (*www.lrs.lt*)
52. Magister Gregorius, *Narracio de Mirabilibus Urbis Romae*, sudaryt. R. B. C. Huygens, Leiden: Brill, 1970
53. H. Maguire, Epigrams, Art, and the 'Macedonian Renaissance', *Dumbarton Oaks Papers*, t. 48, 1994, p. 106
54. R. Malašauskas, Dont't Tell His Mother About This, *Mousse*, nr. 26, 2010, November, p. 218–223
55. *Manifesti del Futurismo* (Carte d'artisti, t. 104), sudaryt. V. Birolli, Milano: Abscondita, 2008
56. *Mélancholie. Génie et folie en Occident*, kat., sudaryt. J. Clair ir kt., Paris: Gallimard, 2005
57. *The Montias Database of 17th Century Dutch Art Inventories* (*research.Frick.org/montias/home*)
58. H. Mount, *A Lust for Window Sills. A Lover's Guide to British Buildings from Portcullis to Pebble-Dash*, London: Little Brown, 2008
59. H. Nagys, Dailininko Viktoro Vizgirdos kūrybinis kelias. Apybraižos jo 50 metų amžiaus sukaktį minint, *Aidai*, 1953, nr. 9, p. 411–417
60. „Nepriklausomybė atėmė iš manęs konkretų priešą“, dailėtyrininkė R. Rachlevičiūtė kalbina tapytoją M. Skudutį, *Kultūros barai*, 2008, nr. 11, p. 36–40
61. *Opus Caroli regis contra synodum (Libri Carolini)* (Monumenta Germaniae Historica, Concilia, t. 2, priedas 1), sudaryt. A. Freeman, P. Meyvaert, Hannover: Hahnsche Buchhandlung, 1998
62. Ovidijus, *Metamorfozės*, Vilnius: Vaga, 1979
63. O. Pächt, *Buchmalerei des Mittelalters. Eine Einführung*, München: Prestel-Verlag, 1984
64. G. Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane (1582)* (Monumenta studia instrumenta liturgica, t. 25), Libreria Editrice Vaticana, Cad&Wellness, 2002
65. A. Paliušytė, 1647 m. Liubčios kunstkameros inventorius, *Menotyra*, 1996, nr. 2, p. 43–63
66. Pausania, *Guida della Grecia, Libro I: L'Attica*, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori editore, 1982
67. *Das Porträt*, sudaryt. R. Preimesberger, H. Baader, N. Suthor, Dietrich Reimer, 1999
68. Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, sudaryt. A. Blunt, Hermann, 1964
69. R. M. Rilke, *Auguste Rodin*, Vilnius: Aidai, 1998
70. C. Ripa, *Iconologia*, sudaryt. P. Buscaroli, Milano: TEA, 1992
71. Stendhal, *Promenades dans Rome*, Paris: Gallimard, 1997
72. M. Stryjkowski, *O początkach, wywodach, dzielnościach, sprawach rycerskich i domowych sławnego narodu litewskiego, żemojdzkiego i ruskiego6 przedtym nigdy od żadnego ani kuszone, ani opisane, z natchnienia Bożego a uprzejmnie pilnego doświadczenia*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1978

73. J. Šiaučiūnaitė-Verbickienė, *Žydai Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės visuomenėje. Sambūvio aspektai*, Vilnius: Žara, 2009
74. *Šventasis Raštas. Senasis ir Naujasis Testamentas*, Vilnius: Katalikų pasaulio leidykla, 1998 (*www.biblija.lt*)
75. *Šventojo Kazimiero gerbimas Lietuvoje*, sudaryt. N. Markauskaitė, S. Maslauskaitė, Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus, 2009
76. A. M. Talbot, Epigrams of Manuel Philes on the *Theotokos tēs Pēgēs* and Its Art, *Dumbarton Oaks Papers*, t. 48, 1994, p. 135–165
77. *Theories and Documents of Contemporary Art: a Source Book of Artists‘ Writings*, sudaryt. K. Stiles, P. Selz, University of California Press, 1996
78. *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*, sudaryt. H. B. Chipp, University of California Press, 1968
79. J. Tschichold, *The New Typography. A Handbook for Modern Designers*, University of California Press, 1995; 2-as leidimas 2006 (J. Tschichold, *Die Neue Typografie. Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*, Berlin: Verlag des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker, 1928)
80. J. Umbrasas, *Lietuvių tapybos raida 1900–1940. Srovės ir tendencijos*, Vilnius: Mokslas, 1987
81. G. Vasari, *Le Vite dei piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italia...*, t. 1–2, Einaudi tascabili, 1986 (supaprastintas vertimas į liet. k. G. Vasari, *Žymiausių tapytojų, skulptorių ir architektų gyvenimai*, Vilnius: Vaga, 2000)
82. *Vite di Caravaggio*, sudaryt. F. Valdinoci, Roma: CasadeiLibri Editore, 2010
83. *Wybór pism J. I. Kraszewskiego. Wydanie jubileuszowe*, t. 11, Warszawa: druk Józefa Ungra, 1879
84. *The Writings of Marcel Duchamp*, sudaryt. M. Sanouillet ir E. Peterson, Da Capo Press, 1989
85. *www.vangoghletters.org,* sudaryt. L. Jansen, H. Luijten, N. Bakker, 2009
86. Совет народных комиссаров РСФСР. Декрет от 12 апреля 1918 года *О памятниках Республики*, *Декреты советской власти*, t. 2: *17 марта – 10 июля 1918 г.*, Москва: Государственное издательство политической литературы, 1959

ASMENVARDŽIŲ RODYKLĖ

A

C

Č

D

G

H

M

O

P

Q

R

Š

T

Išleido Vilniaus dailės akademijos leidykla
Dominikonų g. 15, LT–01131 Vilnius
www.leidykla.vda.lt

Spausdino UAB „Balto“
Utenos g. 41A, LT–08217 Vilnius

Tiražas 450 egz.